



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)

Marta Piñol Lloret

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

**CINE Y MOVIMIENTOS MIGRATORIOS:
LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO Y LA EMIGRACIÓN ECONÓMICA
ESPAÑOLA HACIA EUROPA (1939-2016)**

MARTA PIÑOL LLORET

**DIRECTOR:
DR. JOSÉ ENRIQUE MONTERDE LOZOYA**

VOL. I

Plan de doctorado: H1801 Història de l'Art
Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona
2017



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

*Y sin volver los ojos ni presentir el futuro,
saliste al mundo extraño desde tu tierra
en secreto ya extraña.
Luis Cernuda, Ocnos.*

AGRADECIMIENTOS:

Varias han sido las personas que, de un modo u otro, han contribuido de manera activa en la presente tesis doctoral. En primer lugar, deseo manifestar mi profundo agradecimiento al Dr. José Enrique Monterde, director de la misma, por su indispensable ayuda, absoluta disponibilidad, constante dedicación, ejemplo de excelencia, complicidad con el proyecto y valiosas indicaciones. Sus comentarios, siempre tan precisos, así como sus ilimitados conocimientos, sugerencias y orientaciones, siempre agudizando el ingenio y llevando la investigación un poco más allá, han sido, sin duda, el mejor marco posible en el que se podía desarrollar este estudio.

Quiero agradecer también el amparo que me ha ofrecido el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, pues gracias a una beca del Ministerio de Educación -Beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU)- he podido formarme como docente e investigadora en este centro. Una institución en la que ya cursé la Licenciatura de Historia del Arte y el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte, brindándome ahora la posibilidad de impartir una asignatura (“Historia del Cinema: El cinema clàssic”) y, por ello, aprender cada día nuevos contenidos, manteniendo viva la motivación por la docencia y la investigación.

Asimismo, también he tenido la oportunidad de pertenecer a un proyecto de investigación, ECME – La Modernidad Cinematográfica en España: Recepción y Asimilación (HAR2012-31411), liderado por el Dr. José Enrique Monterde, financiado por el Ministerio de Economía y formado por varias personas con las que he tenido la suerte de colaborar: los doctores Carlos Losilla, Juan José Caballero, Ana Rodríguez Granell, Ludovico Longhi, Antonio Weinrichter y los doctorandos Gloria Jaramillo, Miquel Eduard Ortega y Sofia Moisés.

Al margen de esta universidad, pero siguiendo en el ámbito académico, también quiero expresar mi gratitud a todas aquellas personas que se han implicado en esta investigación o han tenido la amabilidad de atender a mis consultas. Así, les doy las gracias por sus sugerencias o facilitarme materiales a los doctores y profesores universitarios Carlos Sanz Díaz, de la Universidad Complutense de Madrid; Alicia Alted Vigil, de la Universidad Nacional de Educación a Distancia; José Luis Castro de Paz, de la Universidade de Santiago de Compostela; Natacha Lillo, de la Université Paris Diderot (Paris VII); Scott Soo, de la University of Southampton y María Dolores Melendreras Reguero, de la University of Massachusetts at Amherst.

También deseo agradecer a las distintas filmotecas, instituciones y archivos extranjeros que han tenido a bien atender a mis consultas. Muy especialmente quiero darles las gracias a Amandine Dongois, de la Cinémathèque Française; Joelle Cammas y Alix Qyezel-Crasaz, de la Cinémathèque de Toulouse; Joëlle Virissel, de la Cinémathèque de Saint-Etienne; Brigitte Loret, de la Bibliothèque Nationale de France (BNF); Lucile Humbert Wozniak, del Palais de la Porte Dorée – Musée de l’histoire de l’immigration; Maxime Grember, de Ciné-Archives – Fonds Audiovisuel du PCF – Mouvement ouvrier et démocratique; Philippe Malpertu, de los Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis; Tatiana Sagatni, de la asociación Génériques; Marie-Geneviève Dezes, del Institut

Français d'Histoire Sociale (IFHS); Michel Dind, de la Cinémathèque suisse; Olivier Aeby, de los Archives de la Ville de Lausanne; Shona Gonnella, del Scottish Screen Archive – National Library of Scotland; Rhian Dolby, de los Hampshire Archives and Local Studies; David Parsons, de los North East Film Archives (NEFA); Lara Reid, del Media Archive for Central England (MACE, University of Lincoln); Paul Feindt, de la German National Library of Science and Technology (TIB); Jon Wengstrom, del Svenska Filminstitutet; Karin Bonde y Jacob Trock, del Danish Film Institute – Filmarchive; Theodor Leontescu, del Archiva Nationala de Filme (Cinemateca Romana); Zsuzsana Zadori, de las Open Society Archives at Central European University (OSA) y Víctor Vasilevich Baladin, del Archivo Estatal de Cine, Fotos y Documentos de Belarús. Igualmente, extender mi agradecimiento a las diversas sedes del Instituto Cervantes y, de manera distinguida, a Javier Campillo, de la de Toulouse, y a Ana Karin López Lindstrom, de la de Milán. Por lo que respecta a filmotecas, archivos y centros nacionales, subrayar mi gratitud a Filmoteca de Catalunya; a Filmoteca Española; al Archivo General de la Administración; al Centro de Documentación de las Migraciones de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras, especialmente a Ana Fernández Asperilla; a Nuria Franco Fernández de la Fundación Francisco Largo Caballero y a Juan Cruz de la Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.

Igualmente, también han sido varias las personas vinculadas a los centros de emigrantes o instituciones relacionadas con la comunidad española residente en el extranjero que me han proporcionado datos útiles y han atendido a mis preguntas. De manera muy destacada quiero agradecer el interés de Francesc Panyella i Farreras, del Cercle Català de Marsella; Manuel Coca García; Teresa Ryf, de la Asociación de Mujeres Españolas en Suiza; Francesc Bellmunt, del Centre Català de Lausana; Miguel Soto Reverté, del Ateneo Español Zúrich; José Gavilán, de la Sociedad Hispano Belga Ayuda Mutua; José Ramón Álvarez Orzáez, de la Coordinadora Federal del Movimiento Asociativo en la RFA; Lucía Lameiro García, vicepresidenta del CREC y FAEEEEH Holanda y Pilar Carnicero, del Centro Español “La Casa Veenendaal”. Por otra parte, comunicar mi reconocimiento a Beate Rieple, del Dokumentationszentrum und Museum (DOMiD) y a los cineastas Ainhoa Montoya Arteabaro y Fernand Melgar.

Durante el desarrollo de esta investigación también he tenido el placer de colaborar con varias asociaciones o cooperativas a quienes quiero agradecer su interés en mi investigación. Por ello, dar las gracias a Drac Màgic y a todos sus integrantes por las conversaciones sobre cine, los consejos prácticos y el aprendizaje compartido. También transmitir mi gratitud a Sans Soleil Ediciones y a sus miembros; muy especialmente a Gorka López de Munain, a quien conocí en el ya lejano 2011 y con quien en la “sede”, con cafés de por medio, compartí mil charlas sobre qué eran los estudios de la imagen y me motivó -todavía más- a escribir y descubrir temas curiosísimos y originales a más no poder.

Por último, quiero extender este agradecimiento a todos mis familiares y amigos, así como muy especialmente a mis padres, Roser Lloret y Daniel Piñol, por su absoluta confianza e infinita incondicionalidad.

RESUMEN:

La presente investigación tiene como objetivo el estudio de la representación de la emigración española hacia Europa en el cine, cediendo una especial atención a la cinematografía española, aunque también considerando otras europeas. Además, valoramos tanto las migraciones motivadas por razones de naturaleza económica como política, es decir, el exilio. En cuanto al marco temporal, se estudian en profundidad films producidos entre 1939 y 2016, aunque cuando es preciso, a modo de contextualización, remitimos a propuestas anteriores.

De este modo, hemos articulado la tesis doctoral en siete bloques: introducción; representación cinematográfica de la emigración española por razones políticas, representación cinematográfica de la emigración española por razones económicas; análisis fílmicos; conclusiones; bibliografía y catálogo fílmico. De todos ellos, el segundo y tercero son los más extensos y en ellos se consideran numerosos films contextualizándolos de manera muy pormenorizada en función de diferentes puntos, mientras que el cuarto se focaliza en el análisis de dos títulos sustanciales por lo que a la representación de la emigración española se refiere: *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970).

Por lo que atañe al corpus fílmico con el que trabajamos, hemos armado un catálogo constituido por numerosos títulos que comprenden tanto largometrajes como cortometrajes, sean de ficción o de no ficción, propuestas televisivas o realizaciones desarrolladas al margen de la industria. Todos ellos configuran el material que abordamos bajo las premisas que corresponden a un estudio de cariz temático, es decir, valoramos los films en función de la representación que ofrecen de nuestro tema de investigación, de tal modo que no excluimos de la selección iniciativas de baja cualidad en términos estéticos, sino que les concedemos mayor o menor atención según el interés que tengan a tenor del tratamiento que ofrecen de los movimientos migratorios. Por consiguiente, resulta esencial elaborar una sólida contextualización desde múltiples perspectivas que contemple y acoja asuntos administrativos, legislativos, políticos o socioeconómicos, configurando una serie de marcos que acompañan los diversos puntos de la tesis y que posibilitan ubicar las representaciones cinematográficas. Puntualicemos que, el hecho de optar por una aproximación de corte temático no excluye que, cuando se juzgue oportuno, realicemos análisis textuales o formales; sin embargo, consideramos que este tipo de acercamiento supone configurar un panorama general y, al mismo tiempo, detallado, permitiéndonos valorar con el detenimiento preciso aquellos films más relevantes y, al mismo tiempo, enmarcarlos como es debido en el contexto histórico que les corresponda.

ÍNDICE

PRIMER VOLUMEN

1.- INTRODUCCIÓN

1.1.- Presentación.....	15
1.2.- Hipótesis, objetivos y estructura.....	24
1.3.- Diseño metodológico.....	35
1.4.- Estado de la cuestión.....	43
1.5.- Marcos teóricos.....	71

2.- LA REPRESENTACIÓN CINEMATográfica DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA POR RAZONES POLÍTICAS

2.1.- Los exilios del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX.....	93
2.2.- El exilio republicano.....	117
2.2.1.- La evacuación infantil.....	118
2.2.1.1.- El caso de los llamados “Niños de Rusia”.....	124
2.2.1.2.- La evacuación infantil a Bélgica.....	138
2.2.1.3.- La evacuación infantil a Inglaterra.....	147
2.2.2.- El cruce de la frontera: La Retirada.....	155
2.2.3.- Lugares de destino.....	174
2.2.3.1.- El caso francés: Metrópolis y departamentos de ultramar.....	174
2.2.3.2.- El caso ruso.....	198
2.2.3.3.- Otros países.....	208
2.2.3.4.- Breve apunte sobre el exilio interior.....	227
2.2.4.- Tránsitos y destinos temporales.....	232
2.2.4.1.- El viaje.....	232
2.2.4.2.- Los campos de internamiento.....	233
2.2.4.2.1.- El caso francés y los campos de internamiento: metrópolis y departamentos de ultramar.....	233
2.2.4.2.2.- El caso alemán y los campos nazis.....	256
2.2.4.2.3.- El caso ruso y los campos.....	270
2.2.4.2.4.- El caso japonés y los campos.....	277
2.2.5.- Vida política, clandestinidad, lucha armada y participaciones bélicas.....	279
2.2.5.1.- El maquis.....	279
2.2.5.2.- La Resistencia francesa y las células clandestinas.....	286

2.2.5.3.- La presencia española en el ejército regular francés: la columna Leclerc.....	303
2.2.5.4.- La presencia española en el ejército soviético, en el ejército alemán y en los servicios secretos británicos.....	314
2.2.6.- Los retornos.....	333
2.2.6.1.- La guerrilla.....	333
2.2.6.2.- La militancia política interior clandestina.....	352
2.2.6.3.- El retorno voluntario y la repatriación.....	362
2.2.7.- Los emigrados políticos toman las cámaras: el punto de vista generacional.....	383
2.2.7.1.- La primera generación.....	383
2.2.7.2.- La segunda generación.....	388
2.2.7.3.- La tercera generación.....	393
2.2.8.- Distintas voces: figuras históricas y testimonios anónimos.....	395
2.2.9.- Terrorismo tardo-franquista y exilios.....	418

3.- LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA POR RAZONES ECONÓMICAS

3.1.- Los movimientos migratorios hacia Europa en el siglo XIX.....	437
3.2.- Los movimientos migratorios hacia Europa en el siglo XX.....	454
3.2.1.- Hacia una casuística de los motivos de partida.....	472
3.2.2.- Los principales destinos geográficos.....	496
3.2.2.1.- Francia.....	497
3.2.2.1.1.- Contextualización histórica.....	497
3.2.2.1.2.- Representación en el cine español.....	512
3.2.2.1.3.- Representación en el cine francés.....	552
3.2.2.1.4.- El caso de los <i>pieds-noirs</i>	581
3.2.2.2.- Alemania.....	609
3.2.2.2.1.- Contextualización histórica.....	609
3.2.2.2.2.- Representación en el cine español.....	614
3.2.2.2.3.- Representación en el cine alemán.....	669

SEGUNDO VOLUMEN

3.2.2.3.- Suiza.....	701
3.2.2.3.1.- Contextualización histórica.....	701
3.2.2.3.2.- Representación en el cine español.....	709
3.2.2.3.3.- Representación en el cine suizo.....	743

3.2.2.4.- Otros países.....	777
3.2.2.4.1.- Bélgica.....	777
3.2.2.4.2.- Países Bajos.....	797
3.2.2.4.3.- Reino Unido.....	812
3.2.2.4.4.- Destinos secundarios.....	828
3.2.3.- Asentamiento urbanístico y condiciones de vivienda.....	846
3.2.4.- La integración laboral y los sectores de empleo.....	884
3.2.4.1.- Empleo en el ámbito rural y emigración estacional.....	885
3.2.4.2.- Empleo en la industria y condición obrera.....	930
3.2.4.3.- Empleo en el sector servicios: el servicio doméstico.....	970
3.2.5.- Cuestiones antropológicas.....	1008
3.2.5.1.- Otredad y xenofobia.....	1008
3.2.5.2.- ¿Retorno o establecimiento definitivo? Relaciones sociales, identidad nacional y asociacionismo.....	1032
3.2.5.3.- El punto de vista: primera y segunda generación.....	1055
3.2.6.- Vida política y sindical.....	1077
3.2.7.- La emigración actual.....	1103

4.- ANÁLISIS FÍLMICOS: ESTUDIOS DE CASO

4.1.- Presentación.....	1145
4.2.- <i>Vente a Alemania, Pepe</i> (Pedro Lazaga, 1970).....	1147
4.3.- <i>Españolas en París</i> (Roberto Bodegas, 1970).....	1187

5.-CONCLUSIONES.....

6.- BIBLIOGRAFÍA

6.1.- Bibliografía cinematográfica, literaria y cultural.....	1255
6.2.- Bibliografía histórica.....	1313

TERCER VOLUMEN

7.- CATÁLOGO FÍLMICO

7.1.- Presentación y advertencias.....	1359
7.2.- Catálogo de films.....	1363
7.3.- Catálogo de noticias sobre el exilio.....	2171
7.4.- Relación de centros e instituciones.....	2225

1.- INTRODUCCIÓN

1.1.- PRESENTACIÓN

El objeto de estudio de la presente tesis doctoral es atender al tratamiento que el cine español, en concreto, y el europeo, en general, han ofrecido de la emigración española dirigida a Europa durante un periodo cronológico que abarca desde 1939 hasta 2016. A partir de esta aseveración, debemos puntualizar tres asuntos al respecto: qué entendemos bajo el concepto de “emigración española”, el porqué de este marco temporal y cuáles son las cinematografías a valorar.

Por lo que se refiere al primero, tenemos que advertir que, bajo esta denominación, hemos considerado tanto la emigración motivada por razones económicas como aquella azuzada por causas políticas, o lo que es lo mismo, la que corresponde al exilio. El motivo por el que hemos optado por tratar estos dos movimientos sin excluir ninguno de ambos reside en que entendemos que el uno y el otro no son tan distintos como *a priori* podría pensarse o, dicho de otra manera, su diferenciación reside en un único aspecto: la motivación de partida. Es decir, si estimamos su paso o residencia en un país extranjero, aquello que distingue a un emigrante económico de un exiliado es que el primero se marchó por razones de naturaleza económica, mientras que la salida del segundo estriba en causas políticas o ideológicas; sin embargo, en ambos casos se trata de españoles residiendo en el exterior y que, por tanto, deben aclimatarse a un país de acogida, tienen que ganarse la vida en ese territorio y han dejado atrás su tierra. Además, en muchas ocasiones, tal como comentaremos en este estudio, se han establecido importantes contactos y relaciones entre ambos grupos, pues las categorías de emigrantes y exiliados españoles no son contenedores estancos. Por eso, si bien es cierto que hay films focalizados en una u otra tipología, también hay otros que los muestran simultáneamente, ya sea para contraponer sus puntos de vista y experiencias, ya sea para abordar la realidad de los españoles fuera de España, independientemente de cuál fuese su motivación de partida. Así las cosas, creemos que estimar sólo la representación de una de estas dos opciones nos conduciría a una visión parcial e incompleta de la experiencia española en Europa mientras que, estudiarlo conjuntamente, nos posibilita no caer en una fragmentación en función de la casuística de partida y así poder abordar, con la requerida amplitud y profundidad, este tema que tiene una importancia capital en la historia de nuestro país.

Justamente la emigración política nos conduce a la segunda idea que requiere ser precisada, pues el motivo de que arranquemos en 1939 deriva del hecho de incluir el exilio republicano español. Sin lugar a dudas es una fecha clave al tratarse del momento en el que se produjo un éxodo masivo de españoles, mientras que, si valorásemos únicamente las emigraciones exteriores españolas del siglo XX de cariz económico, posiblemente hubiese sido más pertinente

acotar un marco cronológico que comprendiese solamente la segunda mitad de dicha centuria.

La tercera aclaración es aquella que se refiere a las cinematografías que contemplamos, un asunto de gran envergadura para comprender el corpus a partir del cual efectuamos este estudio. Al respecto, creemos oportuno retrotraernos al propio proceso de confección y elaboración de esta tesis doctoral, pues inicialmente, a la hora de definir un posible tema, lo que estaba claro es que se quería estudiar un contenido de raigambre sociológica adscrito a la historia de España y analizar cuál era la representación que el cine español había ofrecido de él. En esa dirección se antojaba especialmente atractiva la cuestión migratoria por su complejidad y peso en la historia de nuestro país, de ahí que se planteara la posibilidad de explorar ese territorio y ver qué indagaciones e investigaciones se habían efectuado en este terreno. Tras inspeccionar y rastrear qué se había escrito, fácilmente se advirtió que la emigración con destino a América Latina y sus repercusiones y representaciones cinematográficas, junto con las migraciones internas a España, eran, sin duda, los ámbitos más estudiados. Por tanto, para poder confeccionar un estudio lo más inédito y menos trabajado posible, lo más adecuado pasaba por dejar de lado esas áreas y focalizar los esfuerzos en la emigración exterior dirigida a Europa y también en la interior. Así, a la hora de pergeñar un primer esbozo y propuesta de lo que iba a ser esta investigación, nos planteamos estudiar la representación que el cine español había ofrecido de los españoles que habían emigrado a países europeos o se habían desplazado dentro del propio país; no obstante, cuando se empezó a escudriñar cuáles eran los materiales existentes, surgió un interrogante que supuso un viraje notable para el devenir de este proyecto: ¿cuál era la imagen que las cinematografías de los países europeos que acogieron los emigrantes daban o habían dado de la emigración española? Para poder obtener una respuesta, se comenzó a indagar en esa dirección y nos percatamos de dos cosas fundamentales: por una parte, había interesantes y absolutamente desconocidas producciones europeas que presentaban españoles y/o ahondaban en su presencia y, por otra, verificamos la total ausencia de estudios señeros que se aproximasen a esta cuestión o que, simplemente, diesen cuenta de la existencia de tales realizaciones. Razones de peso, sin duda, para replantearnos el universo de atención, juzgando preciso eliminar la valoración de la emigración interior para proponer una inspección, lo más completa posible, sobre los desplazamientos de los españoles con destino a Europa, contemplando tanto producciones españolas como aquellas efectuadas por parte de los países de destino de los españoles, sobresaliendo al respecto, aunque no únicamente, los casos de Francia, Alemania, Suiza o Reino Unido. Sin embargo, esta redirección de la tesis no ha supuesto trabajar de un modo más acotado, tal como de entrada podría parecer al desestimar la emigración interior, pues es tal el volumen de materiales europeos existentes sobre el tema que el corpus de trabajo resulta muy extenso. Y así es porque, tal como destacaremos más adelante, consideramos tanto largometrajes como cortometrajes, de ficción y de

no ficción, realizaciones televisivas y producciones ejecutadas al margen de la industria. A ello debemos añadir que este giro ha supuesto investigar más cinematografías que la española, es decir, la única que de entrada íbamos a valorar, de tal manera que este replanteamiento no ha supuesto reducir el campo de estudio sino redefinirlo, pues la emigración interior es un objeto que bien podría merecer la atención de un análisis monográfico que para nada tuviera en cuenta la emigración exterior. En cambio, estudiar la emigración española hacia Europa, no sólo en el cine español sino también en las cinematografías europeas, permite tener una perspectiva más completa de la representación ofrecida, pudiendo atender a qué han mostrado u ocultado las producciones nacionales en relación a las extranjeras y viceversa; en definitiva, nos posibilita trabajar con mayor profundidad y lograr una visión más amplia, contrastada, comparativa y pormenorizada.

A partir de las precisiones que acabamos de efectuar, ya puede advertirse que una de las constantes que nos ha acompañado desde el comienzo ha sido la voluntad de aunar amplitud y exhaustividad, pues hemos trabajado con un corpus fílmico extremadamente extenso fruto de haber decidido contemplar un periodo de años muy amplio: hemos estimado la representación que de estos movimientos han ofrecido films producidos desde 1939 hasta 2016, es decir, durante un marco de nada menos que setenta y siete años. Además, si bien este periodo es el que recibe una mayor atención en la medida en que comprende años esenciales tanto para el exilio, como para la emigración económica de la segunda mitad del siglo XX, o los movimientos que están aconteciendo actualmente a raíz de la crisis económica, igualmente consideramos, aunque con menor profundidad, realizaciones anteriores a 1939 relativas a la emigración económica y a diversos exilios. Asimismo, en cuanto al tiempo relativo a la acción de los films, también hemos concretado un par de puntos dedicados al exilio y a las migraciones económicas acaecidas en el siglo XIX para poder asentar el tema, con mayor solidez, en términos de antecedentes.

Pero la vastedad no sólo es cronológica, sino que el hecho de valorar tanto el cine español como varias cinematografías europeas también incide, naturalmente, en la dilatación del corpus de estudio. Añadamos, además, que tanto en relación al exilio como a la emigración económica hemos dedicado un punto a los desplazamientos de los españoles allende Europa, si bien la aproximación que realizamos es más bien a modo de apunte para que funcione como complemento o mejor contextualización del tema que nos concierne. Así las cosas, lo que comenzó siendo una investigación sobre cine español ha acabado resultando una tesis sobre cine europeo, aunque la exhaustividad y mayor atención siempre recae en el caso español, siendo ésta la cinematografía estimada con gran detenimiento, de modo que deparamos un interés superior a estos films y los analizamos de manera más pormenorizada.

A todo lo comentado también debemos añadir que la naturaleza de este estudio es de cariz temático, razón que ha provocado que se hayan definido como objeto de consideración tanto largometrajes como cortometrajes, sean de ficción o de no ficción, así como realizaciones *amateurs* filmadas por los propios emigrantes o producidas al margen de la industria. Apartar cualquiera de estas tipologías implicaría llevar a cabo una valoración sesgada ya que supondría eliminar de la muestra una serie de producciones interesantes en la medida en que, si tratan sobre las migraciones de españoles a Europa, ya son relevantes y merecen ser tomadas en cuenta, al margen de su duración o tipología. Evidentemente, tampoco el criterio de la calidad cinematográfica o estética de las mismas puede ser un elemento disuasorio que nos posibilite descartar films, pues la naturaleza temática de nuestro proyecto implica que todos aquellos que traten este asunto deben encontrar buen acomodo en esta investigación.

Igualmente, también a causa de la naturaleza temática de este trabajo se ha optado por ir del contexto al texto, es decir, en cada apartado efectuamos una contextualización histórica que sirve de marco en el que ubicar las distintas propuestas a analizar. No obstante, también éstas remiten, indiscutiblemente, a su momento de producción y, en ocasiones, son ellas mismas las que nos permiten señalar cuestiones históricas anteriormente no destacadas, yendo del texto al contexto. Sea como fuere, mediante las contextualizaciones y las adscripciones que los propios films manifiestan hacia su momento de producción o, en caso de tratarse de recreaciones históricas, hacia el periodo en el que se ambientan, se pretende ir más allá de las propias temáticas y los argumentos que desarrollan para poder valorar el tratamiento que efectúan, en términos de porqués y perspectivas empleadas, juzgando cómo y cuándo se opta por perfilar determinadas imágenes o detectando presencias y ausencias en el abordaje de según qué asuntos.

Así, si bien somos conscientes de que aspirar a una exhaustividad total y absoluta es cuanto menos imposible, nos atrevemos a afirmar, sin rebozo y con total convencimiento, que la investigación que ofrecemos es lo más completa y pormenorizada posible. Aseveramos que, en caso de que pueda faltar algún título, jamás éste puede ser de una importancia notable, pues hemos incluido realizaciones de significación primordial pero también películas de ínfima relevancia que tratan el asunto de manera sumamente secundaria o meramente de soslayo. Aunque no cabe duda de que trabajamos con un corpus fílmico de enormes coordenadas espacio-temporales, gracias al empleo de un base de datos que nos ha permitido tener perfectamente ordenadas las realizaciones y nos ha posibilitado efectuar búsquedas complejas -y que hemos convertido en catálogo para integrarlo en la presentación de este estudio- en todo momento se ha podido manejar adecuadamente tal cantidad de información. Al mismo tiempo, la definición precisa de diversos bloques, puntos y apartados también nos ha facilitado poder tratar en detalle los títulos y las cuestiones relevantes. Es decir, ante un volumen ingente de films uno corre el

peligro de realizar una suerte de catálogo consistente en clasificarlos y mencionarlos sin profundizar en ellos, un enfoque que desestimamos desde un buen comienzo dado que creemos fundamental ahondar en qué presentan y cómo lo presentan dentro de un contexto y siempre en relación con otras propuestas, dedicándoles en cada punto una distinta atención en función de la relevancia que tienen en cada caso.

Por otra parte, si bien el número de películas manejadas es amplísimo, también lo es la bibliografía/hemerografía utilizada, pues si algo caracteriza esta investigación es la gran cantidad de aspectos que abarca. Así sucede no sólo a causa del vasto marco temporal que contempla, sino también porque nos hemos propuesto ahondar en numerosos asuntos y cuestiones que hemos valorado en distintos momentos y variadas cronologías. En consecuencia, los estudios correspondientes a cada punto son, en muchas ocasiones, exclusivos de cada uno de ellos y requieren bibliografías y hemerografías distintas. Además, también las propuestas dedicadas al exilio y a la emigración son de naturaleza diversa; de igual modo, se han utilizado gran cantidad de estudios sobre cine que comprenden desde historias del cine a monografías de directores, pasando por entrevistas a realizadores, críticas de films o análisis temáticos, entre otras tipologías, circunscritas no sólo al ámbito del cine español sino también relativas a otras cinematografías europeas.

Es objeto de los siguientes puntos explicar las hipótesis, los objetivos generales y específicos de la investigación, los apartados de los que consta o el diseño de la misma; no obstante, para explicitar qué es lo que se analiza en esta tesis doctoral nos ha parecido útil y clarificador plantear una serie de preguntas que son justamente aquellas que nos formulamos al comienzo del estudio y a las que hemos pretendido dar repuesta en el transcurso del mismo. De este modo, a veces de manera más directa o indirectamente las vamos contestando en diversos puntos y las retomamos en las conclusiones para ofrecer un buen cierre final. Unas interpelaciones que, a grandes rasgos, podemos clasificar en los siguientes aspectos y concretar del siguiente modo:

Representación cinematográfica:

- ❖ ¿Cómo se ha tratado el tema de la emigración española hacia Europa en el cine español y europeo?
- ❖ ¿Hay una concordancia entre el contexto real de la emigración (histórico, económico, social...) y la representación que proponen los films?
- ❖ ¿Cuáles son las principales causas de las migraciones en los distintos momentos y cómo lo representan o manifiestan las películas?

- ❖ ¿Corresponde la imagen que nos brinda el cine de esta temática con los distintos contextos históricos?
- ❖ ¿Hay diferencias/concomitancias entre el tratamiento que ofrece el cine comercial y el cine independiente? ¿Y entre ficción y no ficción?
- ❖ ¿Cuáles han podido ser las intencionalidades en mostrar u ocultar ciertas cuestiones?
- ❖ ¿Se ha empleado el cine como vehículo de propaganda para alentar o disuadir a los españoles de emprender la emigración?
- ❖ ¿Cuál es la imagen que el cine proporciona de los emigrantes?
- ❖ ¿Qué muestra el cine español de las emigraciones españolas y cómo las plantea con respecto a las perspectivas adoptadas por las cinematografías europeas?
- ❖ ¿Qué exponen las cinematografías europeas de las emigraciones españolas y cómo lo abordan en relación a las perspectivas adoptadas por el cine español?
- ❖ ¿Existe una correspondencia numérica entre la cantidad de films que ha producido un país europeo sobre esta temática y la cantidad de emigrantes españoles que recibió?
- ❖ ¿En qué períodos del cine español se ha abordado la temática migratoria?
- ❖ ¿Cuáles fueron las dificultades censoras y administrativas sobre este tema durante la etapa franquista?
- ❖ ¿Cómo funcionó la recepción en España o en otros países de los films adscritos a este tema?
- ❖ ¿Qué diferencias se plantean entre las representaciones coetáneas y las realizadas a posteriori sobre la emigración?
- ❖ ¿Cómo se relacionan el carácter testimonial y ficcional de los films sobre la emigración a Europa?

Aspectos geográficos:

- ❖ ¿Cuáles son los destinos geográficos más frecuentes de la emigración española según los films?
- ❖ ¿Detectamos en las producciones cinematográficas alguna predominancia de ir a un lugar u otro en un momento histórico en concreto?
- ❖ ¿Cómo se representa el retorno al país de origen o el asentamiento definitivo en el lugar de acogida?
- ❖ ¿Cuáles son los lugares o regiones de procedencia de los emigrantes referidos en las ficciones españolas sobre el tema?
- ❖ ¿Cuáles son las ciudades más escogidas en los films españoles sobre la emigración?

Aspectos económico-laborales:

- ❖ ¿Qué importancia tiene en los films la situación laboral y económica del emigrante en el país de origen?
- ❖ ¿Qué relevancia tiene en las películas la situación laboral y económica del emigrante en el país de destino?
- ❖ ¿Cómo se representan cuestiones fundamentales como la vida obrera, el desempleo o la explotación laboral?
- ❖ ¿De qué manera se aborda la situación legal de los sujetos migratorios?
- ❖ ¿Cuáles son los oficios o profesiones de los emigrantes presentados preferentemente en los films?

Aspectos políticos e ideológicos:

- ❖ ¿Cómo y cuándo aparece en los films la temática del exilio?
- ❖ ¿De qué modo se explicita en las propuestas la importancia de cuestiones políticas en relación a los movimientos migratorios?
- ❖ Según los films, ¿cuáles son las diferencias y concomitancias entre exiliados y emigrantes políticos?
- ❖ ¿Qué relaciones se establecen entre la emigración económica y el exilio político tanto en el cine español como en el extranjero?
- ❖ ¿Cómo se aborda la politización de los emigrantes -y su actividad opositora al régimen- en los films, sean propuestas industriales o militantes?

Aspectos urbanísticos:

- ❖ ¿Dónde se alojan los emigrantes?
- ❖ ¿Cuáles y cómo son los lugares de partida y/o destino en el sentido de organización espacial, vida rural/urbana...?
- ❖ ¿Cómo se trata el tema de la vivienda?
- ❖ ¿Cuáles son los barrios o zonas de las ciudades que acogen a los inmigrantes en los films?
- ❖ ¿Cuáles son las tipologías residenciales de los inmigrantes presentadas en los films?

Aspectos antropológicos y psicológicos:

- ❖ ¿Cómo muestran los films el impacto que supone la emigración en un sentido antropológico?
- ❖ ¿De qué manera afecta la emigración a la estructura familiar, a las costumbres o a la religión?

- ❖ ¿Cómo son presentadas las relaciones sentimentales?
- ❖ ¿De qué modo se trata la otredad y la xenofobia?
- ❖ ¿Cuál es la situación de la mujer en el cine migratorio? ¿Tiene una presencia importante? ¿Tiene unas experiencias o expectativas distintas a las del hombre?
- ❖ ¿De qué modo son presentados o imaginados los destinos por parte de los personajes antes de partir?
- ❖ ¿Cómo se definen psicológicamente los personajes que han emigrado?, es decir, ¿cómo se plantean cuestiones tales como la voluntad (o no) de retorno o el impacto del exilio?
- ❖ ¿De qué manera se concibe y se trata el retorno o la permanencia, como un éxito o como un fracaso?
- ❖ ¿Cómo se representan las segundas y terceras generaciones de emigrantes españoles?
- ❖ ¿Qué papel han jugado los miembros de la segunda y de la tercera generación en la realización de films sobre la emigración española?, ¿cuáles son sus perspectivas y puntos de vista?

Terminemos esta presentación remitiendo a la justificación del tema de estudio. En ese sentido, estructuramos las razones que nos conducen a creer que se trata de un objeto de análisis merecedor de una tesis doctoral en dos cuestiones generales: la ausencia de investigaciones de peso sobre la representación cinematográfica de la emigración española dirigida a Europa y la importancia que estos movimientos han tenido para la historia de España, haciendo necesaria la existencia de un acercamiento a este nivel de profundidad. Pues bien, por lo que respecta a la primera motivación, si bien tanto la representación cinematográfica de la emigración española con destino a América Latina como la inmigración actual hacia España son materias que gozan de numerosos estudios, tanto en términos de investigaciones bibliográficas, hemerográficas, comunicaciones/conferencias en congresos y/o tesinas/tesis doctorales, sucede todo lo contrario en el caso de aquella dirigida hacia Europa. Puesto que ello ya será evidenciado en el punto dedicado al estado de la cuestión, ahora simplemente se trata de aludir a esta ausencia, así como matizar que los pocos acercamientos que existen al tema que nos concierne son, en muchas ocasiones, superficiales, generalistas o incompletos. Además, esos pocos libros, artículos o comunicaciones que se aproximan a ello podemos clasificarlos en dos tipologías: o bien son estudios de caso de algún film muy puntual y siempre corresponden a los más conocidos, o bien se trata de propuestas harto generalistas y, por ende, epidérmicas, que plantean temas a grandes rasgos y los ejemplifican únicamente recurriendo a las propuestas más relevantes, básicas y fundamentales, cuyo tema es justamente la emigración, olvidándose de realizaciones en las que ésta aparece representada por algún personaje que parte o está en el trasfondo. Además, se trata de

aproximaciones tan someras que ni tan siquiera elaboran complejos escenarios contextuales, históricos, sociales y políticos en los que ubicar la emigración, del mismo modo que tampoco perfilan marcos teóricos. Estamos, pues, en un terreno de pocas iniciativas y las existentes jamás son conclusivas; no se trata tanto de que hayamos detectado incoherencias o discrepancias entre los textos que existen, sino que la cantidad es exigua y todos ellos están presididos por la ligereza y la superficialidad. Así las cosas, no se contextualiza el asunto como es debido, no se problematiza, no se toma en cuenta la imagen que han proporcionado las cinematografías extranjeras y, en definitiva, no se obtienen conclusiones en la medida en que adolecen de profundidad y exhaustividad. Nuestros esfuerzos han ido destinados a subsanar esta carencia de un tema que, a nuestro entender, resulta importante en una doble dirección, es decir, tanto en relación a los estudios sobre historia del cine como por lo que atañe a la historia de nuestro país. Por todas estas razones, hemos estimado oportuno efectuar una tesis doctoral sobre esta temática empleando distintas perspectivas que tengan en cuenta la propia historia del cine español y, en menor medida, de otras cinematografías, así como los contextos históricos en los que se han producido las emigraciones, todo ello consultando una amplísima bibliografía y valorando cuestiones demográficas, sociológicas, políticas u antropológicas.

En relación a la segunda razón aludida, es decir, aquella que tiene que ver con la importancia que el exilio y las migraciones económicas han tenido a lo largo de nuestra historia, añadamos que también se perfiló como un asunto clave en la medida en que, a tenor de la relevancia que han tenido estos movimientos, resulta fundamental ver cuál ha sido su repercusión en el ámbito cinematográfico en tanto que tienen, sin duda, implicaciones sociales, políticas, ideológicas y económicas. Por ello, nos permite evaluar qué se ha pretendido mostrar, ocultar o distorsionar en cada momento, comparar cómo se ha planteado desde el extranjero y analizar las perspectivas y puntos de vista adoptados por distintas producciones en diferentes momentos. Además, la emigración vuelve a ser ahora mismo un tema de total actualidad, pues si bien España pasó de ser un país emisor a uno receptor, en los últimos años nuevamente han sido numerosos los españoles que han partido al extranjero por razones económicas; en esta tesitura resulta interesante aproximarnos a cómo se juzgó este fenómeno en el pasado, recuperando este episodio fundamental de nuestra historia y colocándolo al lado de la realidad vigente, considerando también de qué modo el cine de hoy en día lo está planteando y bajo qué perspectivas.

1.2.- HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y ESTRUCTURA

Antes de precisar cuáles son los objetivos, es necesario valorar cuál es la hipótesis principal, pudiéndola definir del siguiente modo: el cine trata el tema de la emigración no sólo para reproducir una realidad, sino con unas intencionalidades ideológicas determinadas que van ligadas a distintas variables (momento cronológico, posicionamiento político, tipo de documento filmico...). Es decir, el cinematógrafo refleja los movimientos migratorios en diferentes décadas y, a partir de estudiar cómo lo hace, podemos ver qué tratamiento se convino en dar en cada momento, de modo que los films no sólo son un reflejo neutro de una realidad social, sino que es necesario ir más allá de lo que muestran para atender a cómo se presenta, por qué y bajo qué intencionalidades. Pues bien, a partir de esta hipótesis que estrictamente no se limita al tema migratorio, se desprenden las diversas sub-hipótesis más concretas que, a su vez, han sido los elementos que han articulado la definición del índice y los aspectos que hemos desarrollado en cada apartado; asimismo, a pesar de que ya las hayamos tenido en cuenta en muchos puntos, las retomamos en las conclusiones para dar fin a este estudio teniendo muy presentes sus ideas motrices. Concretamente éstas las podemos sintetizar en las siguientes:

- En la medida en que existen conexiones notables entre los exiliados y los emigrantes económicos, pues no en balde conformaron conjuntamente la globalidad de españoles que se encontraban dispersos por Europa, el cine debería reflejarlas. Sin embargo, son muy acusadas -en un tema en el que la historiografía ha insistido mucho- las diferencias ideológicas entre unos y otros, pues si bien los primeros partieron por razones de cariz ideológico y político, los segundos no tenían por qué disentir con las ideas del Régimen. Por otra parte, aquellos que nacieron durante el franquismo no recibieron una educación política, de ahí que pensemos que es posible que, de una manera más directa o indirecta, los materiales que nos ocupan pueden dejar traslucir estas cuestiones.

- El cine español muy probablemente no habrá podido afrontar la representación de las cuestiones migratorias, por lo menos hasta la Transición, de un modo tan directo como lo habrán podido plantear las cinematografías correspondientes a los países de acogida, de ahí que acercarnos a cómo lo han enfocado unos y otros nos permita ahondar en aquello que era posible abordar y aquello que convenía pasar por alto. Además, presumiblemente aquello por lo que se interesan muchos films extranjeros que se acercan al tema tiene mucho que ver con la integración de los españoles o las reacciones de la población para con los extranjeros, profundizando en cuestiones como la otredad y la xenofobia que, quizás, aparecen menos reflejadas por parte de las realizaciones españolas.

- Las propuestas debidas a cineastas que han vivido esta experiencia, ya sea porque pertenecen a

la primera, segunda o tercera generación de emigrados, posiblemente reflejen muy bien sus vivencias personales y puedan insistir, al conocerlo desde dentro, en un asunto clave como es el identitario y la idea de la biculturalidad. Además, a tenor del peso e impacto que tienen en la actualidad las iniciativas de recuperación de la memoria histórica, probablemente en el caso del exilio sea la tercera generación de emigrados políticos la que alce la voz y se interese por filmar las experiencias de sus abuelos; se trata de una memoria, además, que conviene preservar antes de que desaparezcan los testimonios de quienes lo vivieron en primera persona. En el caso de la emigración económica, en cambio, teniendo en cuenta que cuando se desarrolló de una manera más abundante y significativa fue en los años sesenta y setenta, seguramente sea la segunda generación la que en mayor número de ocasiones se aproxime a sus experiencias vitales y familiares. En cuanto a la primera generación, creemos que deben existir menos materiales en la medida en que, en muchas ocasiones, quienes partieron debían carecer de los conocimientos técnicos y de los recursos económicos necesarios para emprender ciertos proyectos, aunque posiblemente sí que haya algunas propuestas. En todos los casos, creemos que ha resultado significativo en la configuración de estas películas el hecho de que quien las dirija forme parte del propio fenómeno migratorio; por tanto, prevemos que deben existir una serie de puntos en común entre ellas, tales como ceder una especial importancia a ciertos recuerdos o a espacios geográficos de su pasado o relevantes para sus familias. Asimismo, se debe ceder un lugar privilegiado a las expectativas vitales del propio cineasta o a la contraposición de puntos de vista entre quienes lo han vivido y quien lo filma, si éste pertenece a la segunda o tercera generación.

- El tratamiento que el cine español de tipo comercial ha ofrecido del fenómeno migratorio difiere de las libertades de las que ha gozado aquél realizado al margen de la industria, de tal modo que es posible que éste último aborde cuestiones políticas, ceda la palabra a determinadas personas o plantee ciertos aspectos que jamás encontraríamos en producciones oficiales del régimen. Por el contrario, seguramente en los films franquistas se oculten o se dulcifiquen las razones que provocaron las migraciones o la situación de los exiliados.

- Evidentemente el paso del cine franquista a aquél producido en plena democracia ha debido suponer un importante punto de inflexión en el desarrollo de films sobre esta temática y, a buen seguro, habrá tenido un impacto notable en el tratamiento de ciertos asuntos.

- Deben existir ciertas discrepancias y puntos de encuentro entre los acercamientos planteados desde la ficción y aquellos relativos al ámbito documental. Seguramente no se abordan las mismas cuestiones y en fechas recientes deben haberse realizado un mayor número de documentales, aunque ello no es óbice para que, muy probablemente, algunas propuestas de ficción sobresalgan de modo muy destacado. Además, seguro que muchas películas cuyos argumentos se ambientan

en el tiempo presente a su momento de producción o son reconstrucciones históricas, aportan sustanciosa información sobre cómo en un determinado contexto se ha comprendido la emigración o cómo se ha querido comunicar.

- Actualmente España ha pasado de ser un país receptor de emigrantes a uno emisor, de tal modo que el tema que nos ocupa vuelve a estar muy presente en la esfera pública y, por ello, creemos que deben haberse producido diversos films sobre este asunto de actualidad. Sin embargo, el perfil de los emigrantes no es el mismo y, por consiguiente, cabrá ver de qué modo lo plantean las iniciativas actuales en contraposición con las anteriores.

A partir de esta hipótesis principal y de sus derivadas se han constituido los distintos objetivos que presiden esta investigación, del mismo modo que también se han estructurado los diversos bloques, apartados y puntos que lo constituyen. Centrémonos, en primer lugar, en cuál es el objetivo principal/general, pudiéndolo concretar del siguiente modo: estudiar con rigor y profundidad cómo el cine español y diversas cinematografías europeas han representado la emigración española, abarcando una cronología muy amplia, incluyendo largometrajes y cortometrajes y teniendo en cuenta tanto los films de ficción como los de no ficción, así como considerando también aquellos *amateurs* o realizados al margen de la industria. Gracias a esta vastedad cronológica y teniendo en cuenta un gran corpus fílmico, se pretende poder ofrecer una visión extensa y sistematizada del tema. Al mismo tiempo, gracias a la estructura organizativa que planteamos, se quiere ser muy exhaustivo, de modo que, si bien se desea obtener una perspectiva global sobre el tratamiento de este asunto, por otro lado no sólo se tienen en cuenta las principales propuestas, sino que gracias a los distintos puntos se logra una imagen detallada. De este modo, lo que se consigue es un enfoque global fundamentado en un estudio minucioso. No se analiza solamente cómo en cada década se ha asentado este tema, sino que también se valoran las diferentes opciones que se han planteado en cada momento y bajo qué contextos ideológicos se han producido, estableciendo puentes entre las distintas obras con la finalidad de poder comprender, con la debida profundidad, cómo el cine español, a lo largo de su historia, ha tratado este tema y cómo lo han reflejado las otras cinematografías europeas, creando conexiones y obteniendo una visión lo más amplia y detallada posible.

En segundo lugar, abordemos los objetivos secundarios/específicos, señalando al respecto que uno de ellos consiste en desarrollar un tipo de estudio que no se quede en el análisis exclusivo del cine español, sino que también valore otras cinematografías europeas y observe las aportaciones históricas, urbanísticas, sociológicas, económicas, políticas, etc. para poder apreciar con exhaustividad y con distintos enfoques el tema que nos ocupa. Por tanto, podríamos decir que

la presente tesis doctoral aspira a constituirse en una aportación tanto para los estudios sobre cine español como para los de cine europeo, así como también pretende resultar una contribución a las investigaciones realizadas sobre el cine que trata el tema migratorio. En definitiva, acometemos una investigación de corte interdisciplinar en la que es preciso manejar una bibliografía muy amplia y estructurar los apartados de tal manera que no se efectúe un estudio demasiado general y, al mismo tiempo, que esta voluntad de deparar en los detalles no nos haga perder la visión contextual y de conjunto.

Además, al margen de las propuestas centradas en el terreno cinematográfico, también quiere ser un tributo a los estudios sobre la historia del exilio y de las migraciones, pues ahondar en cómo la sociedad ha interpretado y representado un hecho histórico es una cuestión fundamental para entender cómo éste ha sido juzgado, empleado o instrumentalizado en los distintos momentos, siendo igual de significativas las presencias y las ausencias. En otras palabras, creemos que la interdisciplinariedad del estudio debe suponer que éste resulte de interés a las distintas áreas o ámbitos que abarca.

Asimismo, otra finalidad de esta investigación es aportar un análisis sistematizado de un panorama apreciado de manera parcial y que, consecuentemente, entrañe el establecimiento de una sólida base para poder valorar con buen tino los futuros films que el cine ofrezca sobre las migraciones españolas; un tema, claro está, de plena actualidad. Igualmente, se ha optado por transformar la base de datos con la que hemos trabajado en un catálogo fílmico e incluirlo en la propia tesis en el volumen tres para, de este modo, legar una herramienta de trabajo -resultante de intensos y exhaustivos vaciados- que posibilite afrontar ulteriores estudios sobre este asunto con una estructura de base lo más prolija y firme posible.

No olvidemos, además, que creemos muy importante plantear un estudio de cariz temático en la medida en que nos posibilita ofrecer una visión general y, a la vez, detallada, valorando con suficiente detenimiento aquellos títulos más significativos y, al mismo tiempo, enmarcándolos en un contexto histórico que observamos de manera pormenorizada. Por tanto, consideramos muy positivos este tipo de asunciones temáticas a la hora de plantear aproximaciones a temas de importante raigambre sociológica, caso del que nos ocupa y que, además, jamás excluye que se propongan, cuando se cree oportuno, análisis textuales o formales. Por otra parte, también nuestro objeto de estudio nos permite acercarnos a la interrelación que existe entre la temática migratoria y los géneros cinematográficos, siendo posible exponer la diversidad del tratamiento bajo forma de comedia -o incluso parodia-, drama, etc.

En cuanto a la organización que planteamos, ésta se articula mediante dos bloques fundamentales y un tercero más reducido de los que fluyen los diversos apartados y puntos. Los

dos primeros corresponden, respectivamente, al exilio y a la emigración económica, es decir, los dos núcleos de atención esenciales de la tesis, mientras que el tercero se dedica al análisis fílmico de un par de propuestas muy señaladas. Anteriormente ya hemos destacado que consideramos primordial estudiar tanto el exilio como la emigración económica en la medida en que, salvo en la motivación de partida y, si se quiere, en la frecuente mayor implicación política de los exiliados en los países de destino, existen muchas concomitancias entre ambos movimientos y, además, uno y otro contribuyen a conformar la totalidad de la presencia española en el extranjero. No obstante, a pesar de que estimemos relevante analizar los dos, al mismo tiempo es necesario contemplar las características propias de cada uno, sus especificidades y sus distintas temporalidades. Tal circunstancia implica que hayamos juzgado necesario estudiarlos separadamente en dos bloques que tienen personalidad propia cada uno de ellos; sin embargo, ello no es óbice para que uno remita al otro en numerosas ocasiones gracias al aparato de notas a pie de página, de tal modo que las interrelaciones, alusiones y evocaciones son, sino constantes, muy frecuentes. En otras palabras, definimos dos bloques diferenciados pero interconectados y planteados bajo una visión que nos permite, en numerosas ocasiones, crear puentes y enlazarlos a propósito de múltiples cuestiones.

Igualmente, queremos poner énfasis en la importancia cedida a estas notas a pie de página en la medida en que, dado que hemos empleado una amplia bibliografía y hemerografía para desarrollar las contextualizaciones históricas y cinematográficas, es en estos espacios en los que, en ocasiones, podemos remitir al lector a los textos que, tras haberlos estudiado, nos resultan de mayor interés. Aquellos, pues, que entendemos como primordiales en el seno de asuntos que, a menudo, o bien gozan de prolíficas investigaciones y por ello es interesante señalar las que creemos más precisas, o bien se trata de temas cuyos estudios son remotos y sus bibliografías son muy específicas y muy poco conocidas.

Llegados a este punto, empecemos por valorar los dos primeros bloques dada su parecida naturaleza y comencemos por el primero de ellos que, bajo el título de “La representación de la emigración española por razones políticas”, aborda las imágenes fílmicas del exilio. Éste se divide, a su vez, en numerosos apartados que nos permiten desgranar un tema complejo y extenso de una manera pormenorizada y dedicar puntos de atención a cuestiones esenciales y, en muchas ocasiones, desatendidas o directamente olvidadas. Advertamos, por otra parte, que si bien el exilio republicano es el que goza de un mayor detenimiento en la medida en que ha tenido una importancia fundamental en términos históricos y es al que, con diferencia, se le han dedicado más representaciones fílmicas, iniciamos el bloque con un apartado consagrado a la contextualización y a las imágenes cinematográficas de los exilios españoles del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX, efectuando un breve *excursus* relativo a las migraciones políticas

anteriores. Pues bien, en este punto valoramos la Guerra de la Independencia Española y los exilios protagonizados tanto por los denominados “afrancesados” como por los liberales, debiendo reparar en esta ocasión, además, en un exilio con destino extra-europeo dado que este conflicto está estrechamente vinculado a las guerras de independencia hispanoamericanas. Por otra parte, también en el convulso siglo XIX y a pesar de que la reina María Cristina aprobara un par de amnistías que posibilitaron la vuelta de los liberales, hubo tensiones muy fuertes entre moderados y progresistas y se produjeron importantes sublevaciones y alzamientos. Numerosos fueron los exilios en el marco de eventos como “La Gloriosa”, las guerras carlistas, la Primera República Española, la disolución de las Cortes en 1874 y el consiguiente retorno a la monarquía, el agitado reinado de Alfonso XIII -piénsese en el denominado “desastre del 98” o en la Guerra de Marruecos-, la Dictadura de Primo de Rivera o la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931.

A partir de ahí este bloque vira su interés hacia el exilio republicano, realmente el foco principal de atención, deteniéndonos en distintos episodios o facetas de esta emigración política, comenzando por aquellos movimientos que se efectuaron antes del fin de la contienda, es decir, en relación a las evacuaciones de los niños destinados a la Unión Soviética, Bélgica o Inglaterra. Avanzando en el tiempo, el siguiente apartado se refiere a uno de los capítulos más transitados del exilio, es decir, el cruce de la frontera conocido como “La Retirada”. El próximo núcleo de atención es un modelo interesante de estudio que emplearemos también en relación a la emigración económica y que pasa por estimar los lugares de destino en los que recalaron los españoles, atendiendo a las características de cada uno y analizando de manera monográfica el caso francés -vinculado tanto a la Francia continental como a sus dependencias ultramarinas-; el caso soviético; un punto denominado “Otros” en el que cobijamos el exilio a destinos secundarios concretados en Gran Bretaña, Holanda, Portugal o Alemania; y finalmente aludimos, sin ningún tipo de exhaustividad, al caso de América Latina y Estados Unidos. De entrada no deberíamos considerar estos países en la presente tesis doctoral; no obstante, teniendo en cuenta que algunas de las principales producciones cinematográficas que existen sobre el exilio suceden o tienen como objeto de interés estas geografías -pensamos en propuestas como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961) o *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989)-, nos ha parecido imprescindible dedicarles un breve apunte, aunque sea de manera más somera y tomando en cuenta únicamente aquellos títulos más relevantes en la medida en que nos aportan sustanciales perspectivas sobre el asunto. Asimismo, también se dedica una atención puntual al exilio interior en tanto que, igual que el exilio exterior, evidencia el peso de la represión y sus consecuencias.

El siguiente apartado, bajo el título de “Tránsitos y destinos temporales”, se desglosa en diversos puntos para abordar el aciago capítulo del internamiento de españoles en los campos

franceses -valorando tanto los metropolitanos como aquellos situados en posesiones ultramarinas-, los nazis, los soviéticos y se realiza una muy breve alusión a los japoneses. De igual modo, también en el apartado consecutivo se tratan cuestiones de gran calado relativas a la vida política y a la clandestinidad, estructurándolo a partir de la participación de los españoles en la lucha armada en Francia, considerando sus actuaciones contra el fascismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial y, por ende, su interacción en el maquis y en la Resistencia Francesa, destacando el papel desempeñado por las células clandestinas. Acto seguido se valora su implicación en otros asuntos bélicos, caso de su presencia en el ejército regular francés y la importancia de la columna Leclerc o su participación en el ejército soviético y en el alemán; por ello debemos precisar que al referirnos al ejército germano no se trata propiamente de exiliados republicanos sino de expediciones como la División Azul y nos permite abordar, por tanto, la presencia española en el extranjero por razones de naturaleza política.

Los retornos también son un aspecto fundamental para los exiliados, de ahí que consideremos este tema subdividiéndolo en diversos puntos que abordan la participación de los españoles en la guerrilla, la militancia clandestina interior y el retorno voluntario o las repatriaciones; asuntos todos ellos, sin duda, esenciales. La siguiente sección, en cambio, se articula bajo un enfoque diferente dado que se aproxima a cómo los realizadores que han experimentado el exilio lo abordan luego en su obra, estudiando de manera separada la primera, la segunda y la tercera generación. Así, se detectan distintas tendencias en cada una de ellas y se subraya la importancia de la tercera, es decir, aquella que corresponde a los nietos de los exiliados, en lo que a la lucha por la recuperación de la memoria histórica se refiere.

Los dos puntos con los que concluimos el estudio sobre el exilio son de variada naturaleza. Uno se dedica al tratamiento que reciben y al papel que desempeñan en estos films las figuras históricas en relación o en contraposición a los testimonios anónimos; el otro, gira en torno al terrorismo tardo-franquista y a los exilios que provocó. Precisamente esta cuestión, a diferencia del resto, la abordamos de una manera más panorámica para incidir en el clima de malestar del momento, así como previamente ya nos habremos referido al exilio posterior antifranquista, aludiendo a las representaciones cinematográficas que se han acercado a las diferentes organizaciones armadas al margen de si su tema principal es o no el exilio. Lo hacemos de este modo porque estos grupos siempre nos remiten a la clandestinidad y, a menudo, a pesar de que no se especifique en todos los títulos, las conexiones con el extranjero y los viajes resultaron esenciales.

Por lo que respecta al bloque titulado “La representación de la emigración española por razones económicas”, éste funciona casi a modo de espejo de aquel relativo al exilio. Así las

cosas, empezamos por atender a los movimientos de españoles hacia Europa acaecidos en el siglo XIX -asimismo, con una somera digresión relativa a los siglos anteriores- aunque el corpus de films sobre el tema es bastante reducido, dado que en esta centuria tuvieron un peso fundamental los desplazamientos hacia América Latina. En consecuencia, así lo reflejan las películas, dejando a las migraciones intraeuropeas en un lugar sumamente secundario. Sin embargo, sí que hay algunos títulos destacables al respecto relativos al mundo del espectáculo o a los ambientes cortesanos, sobresaliendo algunos biopics -a veces más fidedignos, a veces más fantasiosos- a propósito de Lola Montes, la Bella Otero o Eugenia de Montijo. Entrando ya a fondo en materia y, por tanto, penetrando en siglo XX, comenzamos con un primer punto dedicado a contextualizar las migraciones contemplando la situación económica de España y la legislación, tomando en cuenta la creación del Instituto Español de Emigración y las distintas leyes en materia de migraciones vigentes desde comienzos de la centuria.

Así, una vez expuestos todos estos temas, este bloque básicamente considera, si bien no únicamente, títulos relativos a la emigración española correspondiente a la segunda mitad del siglo XX con destinos europeos. El siguiente apartado ya trata cuestiones cinematográficas, en este caso relativas a la representación de la variada casuística que podía fomentar la partida de españoles, centrándonos sobre todo en aquellas propuestas que lo abordan con mayor minuciosidad. Igual que hicimos en el caso del exilio, una atención muy pormenorizada -y más todavía en este caso- se dirige a valorar cuáles fueron los principales destinos geográficos de los españoles, contextualizándolos en términos históricos y realizando un recorrido a través de los títulos más representativos. En cada caso nos detenemos, detalladamente, en aquellas propuestas, ya sean nacionales o extranjeras, que muestran el asunto con mayor esmero o que, por alguna razón, tienen más peso. De este modo, para poder analizar este tema de manera ordenada, le dedicamos un punto a cada uno de los países que estudiamos y cada uno de ellos, a su vez, se desgrana en una contextualización histórica, en una investigación sobre la representación en la cinematografía española y en otras a propósito del cine del país receptor. Así lo hemos hecho en relación a Francia, Alemania y Suiza; además, en el caso francés se ha dedicado un punto a los *pieds-noirs*. Por otra parte, aunque estos son los países más relevantes, bajo el epígrafe “Otros países” abordamos la emigración -y su correspondiente representación cinematográfica- a Bélgica, a los Países Bajos, al Reino Unido y a lo que hemos denominado “destinos secundarios”, un punto que comprende la emigración a lugares como Italia, Portugal, República Checa, Noruega, Suecia o Islandia, mencionando brevemente el caso de Estados Unidos o países igualmente no europeos como Canadá, Australia o Japón, entre algún otro.

Efectuada la contextualización y valorados los destinos, la atención gira en torno a varios aspectos clave que nos permiten aproximarnos al tema de estudio considerando diversos países a

la vez y realizando inspecciones sobre temas concretos que conforman los siguientes apartados: el asentamiento urbanístico; la integración laboral o los sectores de empleo -una cuestión que desglosamos en las tareas en el ámbito rural y la emigración estacional, el trabajo en la industria y la condición obrera, o la ocupación en el sector servicios, focalizándonos en el servicio doméstico-; y asuntos antropológicos como la otredad y la xenofobia, el retorno o el establecimiento, la identidad nacional, el asociacionismo y el punto de vista generacional, valorando cómo lo han abordado los realizadores pertenecientes a la primera y segunda generación de emigrados. El último apartado del bloque corresponde a la emigración de los españoles hoy en día, un asunto que, naturalmente, requiere de una contextualización histórica independiente y que nos permite aproximarnos a las representaciones de un tema de absoluta actualidad, por medio de analizar cuál es la imagen que los films ofrecen de él; no obstante, somos conscientes de que cualquier conclusión que extraigamos es en base a un conjunto de films todavía reciente, si bien no por ello exiguo en la medida en que los medios le están dedicando una gran atención.

Notemos también el especial empeño que hemos puesto en realizar un amplio trabajo de contextualización desde múltiples puntos de vista y que abarcan asuntos legislativos, administrativos, políticos, socio-económicos, etc., pues estos marcos acompañan a cada apartado de la tesis y resultan muy relevantes como soporte histórico de la representación fílmica. Por ello, nos referimos muy a menudo a determinadas leyes, acuerdos entre países, instituciones dedicadas a la emigración o políticas migratorias (e inmigratorias), entre otras cuestiones. Así las cosas, hemos empleado una bibliografía y fuentes de muy variada naturaleza y distintas disciplinas, pues creemos esencial establecer una sólida base contextual para poder valorar como es debido la representación que el cine ha propuesto del tema que nos concierne.

Pues bien, esta es la estructura que le hemos dado al estudio y hasta aquí se desarrolla propiamente la investigación, obteniendo conclusiones en los distintos puntos; empero, tal como ya hemos indicado, todavía hay un tercer y último bloque, en este caso dedicado al análisis fílmico de un par de títulos que resultan fundamentales para el tratamiento y planteamiento del tema que nos ocupa. Advertamos al lector que, naturalmente, a lo largo de la tesis se efectúan numerosos análisis fílmicos, pero se hacen en el marco de puntos en los que se considera más de un título y se destacan unas cuestiones u otras según sea conveniente; en este bloque, en cambio, se atiende de manera monográfica a unas propuestas en concreto. Somos plenamente conscientes de que una posible debilidad de un estudio de cariz temático es aquella que conlleva que se priorice el tema de los films, es decir, aquello que cuentan y que, en cambio, no se profundice en asuntos relevantes de raigambre narratológica, textual o estilística. Aun así, en cada punto hemos concedido una atención notable a ciertas películas, dedicándoles varias páginas a aquellos títulos

que nos han parecido más relevantes y huyendo, en todo momento, de realizar meras enumeraciones o catalogaciones para ahondar en esas interesantes preguntas del cómo, el cuándo o el por qué, relacionándolas también con otras aproximaciones fílmicas. Por otra parte, con un corpus de tal magnitud -hemos catalogado 1868 títulos- resultaría imposible poder realizar otro tipo de estudio, del mismo modo que elegir la opción de examinar en profundidad una menor cantidad de iniciativas hubiese implicado llevar a efecto una investigación mucho más parcial y no contribuiría a sentar unas bases tan sólidas para futuros estudios ni permitiría sacar conclusiones con la misma convicción. Empero, nos pareció oportuno dedicar un bloque a analizar las dos propuestas posiblemente más señaladas que existen y que, por otra parte, ya han sido abordadas en distintos puntos de la tesis, nos referimos a *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), es decir, un par de películas cuyo tema principal es la emigración económica y que además son muy variadas entre sí. De este modo les podemos dedicar una mayor atención, posibilitándonos ahondar en temas como la recepción comercial y crítica, la reacción de la censura, las declaraciones de personas que trabajaron en el film o bien cuestiones de orden profílmico tales como la ambientación, los escenarios naturales o asuntos vinculados a la puesta en escena. Se trata, sin duda, de dos realizaciones muy importantes para nuestro tema y, a partir de ellas, podemos valorar muchos aspectos más allá de los acercamientos que proponen, indagando incluso en cómo fueron recibidas no sólo por parte de la censura sino también por la propia comunidad emigrada.

Finalmente, en las conclusiones recolectamos todas aquellas ideas que hemos ido extrayendo en los diferentes apartados, así como nos replanteamos la hipótesis inicial y respondemos a las preguntas que nos formulamos a la hora de comenzar la presente investigación. De esta manera, congregamos y entrelazamos los hilos que hemos ido lanzando en los puntos anteriores, en aras de clausurar el estudio con unas ideas claras que recojan y consideren las intuiciones iniciales y posteriores reflexiones, todas ellas fruto de un estudio exhaustivo y detallado del tema.

En cuanto a la bibliografía, la hemos dividido en dos apartados, el primero de ellos compila aquellas obras consultadas relativas al ámbito cinematográfico, literario y, por extensión, cultural; el segundo, es aquel que se refiere a la bibliografía empleada de cariz histórico. Como fácilmente advertirá el lector, en ella constan una gran cantidad de obras y no podía ser de otro modo dado el enfoque interdisciplinar de este estudio, que ha implicado manejar fuentes bibliográficas de distintos terrenos. Entre éstos se encuentra, evidentemente, el ámbito cinematográfico y cultural, comprendiendo todo tipo de publicaciones (historias del cine, monografías de directores, críticas cinematográficas, entrevistas a directores, libros dedicados a algún período concreto o tema, artículos, etc.), pero también el ámbito histórico, sociológico,

antropológico, demográfico, legislativo o económico.

Ya para terminar, la presente tesis doctoral se clausura con el tercer volumen que contiene un listado que integra las filmotecas y archivos fílmicos extranjeros con los que hemos contactado, así como la relación de centros de emigrantes españoles y archivos y bibliotecas, también extranjeros, con los que se ha establecido comunicación en busca de materiales cinematográficos. Sin embargo, lo más importante de él es el catálogo fílmico que hemos elaborado, resultante de las profusas y constantes búsquedas realizadas a lo largo de los años dedicados a esta investigación y que reúne, en formato de ficha, todas aquellas películas que hemos encontrado relativas tanto al exilio como a la emigración económica de españoles hacia Europa. Además, se ha dividido en dos apartados, uno relativo a los films -incluye 1616 títulos- y otro que compila las principales entregas de noticiarios que existen sobre el exilio -contiene 252 propuestas-, pues se trata de documentos de muy breve duración que, dado su peso numérico, en caso de introducirlos en el anterior, podrían desviar la atención del resto de producciones. En cualquier caso, en el bloque dedicado a este asunto ya puntualizamos con mayor detalle cómo se han estructurado y organizado estos puntos, de ahí que remitamos al lector a esas páginas si desea tener más precisiones al respecto. Advertimos, sin embargo, que este catálogo deriva, a su vez, de la base de datos que programamos al comienzo de este proyecto y hemos decidido convertirla a este formato e incluirla porque creemos que, sin duda, se trata de una compilación muy valiosa por su exhaustividad y pensamos que puede resultar de gran provecho para cualquier ulterior estudio que quiera realizarse sobre este tema. Puesto que un objetivo fundamental de toda tesis doctoral es el de contribuir al desarrollo de la disciplina en la que se encuadra en vistas de posteriores investigaciones, esperamos que este catálogo pueda ser de utilidad tanto a personas que trabajen en el terreno de los estudios de historia del cine como en el de los movimientos migratorios.

1.3.- DISEÑO METODOLÓGICO

Para poder detallar el diseño metodológico utilizado, nos detendremos en cuatro asuntos: el carácter y validez de la propuesta, el campo de estudio, la metodología interpretativa y las técnicas de investigación, y los sistemas de recogida/sistematización de datos. Así, si abordamos la primera cuestión, debemos recordar que, si bien esta investigación gira en torno al ámbito cinematográfico, para valorar cómo éste ha estimado el tema de la emigración española con destino a Europa debemos tener presentes, en todo momento, estudios de otras disciplinas - historia, sociología, economía, antropología...-. De no hacerlo así, no se comprenderían adecuadamente los diferentes contextos y no sería factible analizar de manera correcta de qué modo el cine ha abordado este tema. De este modo, dada la naturaleza temática de este proyecto y las consecuencias que conlleva analizar este objeto de estudio, claro está que el enfoque contextual debe tener una gran importancia. Además, consideramos que la estructura y división por bloques que hemos ideado nos permite acometer la investigación con la atención precisa, sin desatender asuntos y, al mismo tiempo, sin atomizar demasiado la cuestión. Por ello, desestimamos la opción de basar la propuesta en un análisis cronológico, es decir, en abordar cómo en cada década se trató la emigración, pues no podríamos dar el peso adecuado a la representación de determinados motivos y se perdería el hilo de muchos asuntos, contextos, enfoques y temas. Por otro lado, ya hemos destacado que, habida cuenta del amplio corpus de films con el que trabajamos, sería insensato plantear la investigación en base al análisis de títulos concretos; en caso de hacerlo, o bien deberíamos quedarnos sólo con una pequeña porción de ellos y el estudio no podría ofrecer una visión tan completa y contrastada del tema, o bien sería inviable. Examinar los films y, a partir de ellos, esbozar el contexto sería mucho más confuso ante tal cantidad de realizaciones, del mismo modo que se antojaría una labor imposible -e incluso banal- el querer analizar tantas películas como la extensión de la tesis lo permitiese, pues no sólo estudiamos el cine español sino también otras cinematografías europeas. Además, no debemos olvidar que el hecho de que un film no aluda de una manera totalmente explícita a su contexto, no implica que éste carezca de importancia para comprenderlo adecuadamente. Por todas estas razones, estimamos necesario optar por la opción contextual, aunque destinemos una consideración muy pormenorizada a ciertas películas e, incluso, dediquemos un bloque de análisis fílmico donde valoramos un par de títulos esenciales. De este modo, aspiramos a subsanar las carencias que, de entrada, pueda tener un estudio de raigambre temática y deparar la atención necesaria tanto a los contextos como a los films, articulando todo el contenido por medio de apartados y puntos suficientemente pormenorizados, pero en absoluto aislados los unos de los

otros. De hecho, los comprendemos como una cadena de concatenaciones que permiten realizar aproximaciones a cuestiones individuales y, en conjunto, generan una visión profunda y coherente del objeto de estudio.

Es más, hemos querido apostar por un estudio temático en la medida en que creemos que se trata de un tipo de acercamiento que tiene una total validez y resulta muy adecuado a la hora de valorar determinadas cuestiones. Es más, creemos que cabe subrayar las virtudes de esta perspectiva de estudio y convendría potenciarlo con respecto a futuros estudios de cine español en torno a determinadas temáticas. Así, defendemos este tipo de enfoque en la medida en que no sólo creemos que es igual de válido que aquellos que apuestan por el análisis textual o formal, sino que consideramos que todos éstos no tienen que comprenderse necesariamente en régimen de oposición sino como totalmente compatibles y complementarios. Por ello, en esta investigación nos hemos posicionado en esta línea que se aproxima a la dimensión discursiva de los films sin menoscabar el empleo de otras líneas de estudio cuando lo hemos estimado oportuno, de ahí que hayamos deparado mayor atención en la observación de algunos títulos determinados o hayamos destinado un bloque al análisis de dos producciones en concreto.

Efectuadas estas consideraciones, aludamos a continuación a la validez de la investigación, tanto interna como externa. Sostenemos que tiene una validez interna en la medida en que deseamos que los resultados sean valiosos para el campo de estudio en el que se enmarca, es decir, esperamos que la presente tesis doctoral constituya una aportación, tanto en el campo de los estudios sobre cine en general, como en aquellos dedicados a la representación cinematográfica de las migraciones. Ante la ausencia de investigaciones profundas sobre las representaciones de la emigración española rumbo a Europa, desde el comienzo tuvimos presente la necesidad de subsanar esta carencia y evaluamos que, dada la importancia histórica del tema, así como teniendo en cuenta la existencia de interesantes y recónditos materiales audiovisuales sobre él, se trataba de un estudio necesario. Por lo que respecta a su validez externa, ésta se materializa en que los resultados obtenidos creemos que pueden resultar de interés a otros campos de atención que superan al terreno cinematográfico, es decir, pensamos en disciplinas como la historia, la sociología, la antropología, etc., puesto que permite ver cómo el cine ha propuesto una lectura de uno de sus temas de análisis. Y es que defendemos que, si bien es fundamental atender a los fenómenos en sí, no menos relevante es valorar a cómo éstos han sido reflejados en distintos momentos, sea de una manera fiel, sesgada o tergiversada, distinguiendo las interpretaciones o lecturas que se han propuesto, tanto a lo largo del tiempo como en diferentes geografías; en definitiva, se trata de contrastar distintas ópticas y realidades.

Por lo que atañe al campo de estudio, debemos precisar que de todos los films españoles y

Europeos (universo posible) se han elegido aquellos que tratan la cuestión migratoria (universo escogido), valorando tanto aquellos que contemplan la emigración española con destino a Europa por motivos económicos como a causa del exilio. Además, puesto que nos interesa atender al tratamiento del tema con la mayor precisión posible, forman parte de nuestro objeto de atención tanto largometrajes como cortometrajes, sean de ficción o de no ficción, incluyendo también realizaciones efectuadas al margen de la industria, militantes y *amateurs*. Y todo eso, al no ser sólo a propósito del cine español sino a escala europea, ha supuesto manejar gran cantidad de datos, de ahí la importancia concedida a los sistemas de organización de la información y a la programación de una base de datos.

Pero antes de abordar este tema, refirámonos a la metodología interpretativa: se trata de estudiar el tratamiento que el cine español y europeo han dispensado al fenómeno de la emigración española hacia Europa, deparando especial atención en las distintas cuestiones que conforman los diferentes puntos del índice. Esta organización nos permite contextualizarlo adecuadamente mediante variadas disciplinas y profundizar en el tema vehiculando, de manera ordenada, gran cantidad de films. Para poder desarrollarlo, naturalmente ha resultado preciso leer una notable cantidad de textos correspondientes a distintos ámbitos, así como numerosas fuentes bibliográficas que nos han permitido cubrir todo tipo de producciones y contextos. Además, también ha sido necesario localizar una considerable cuantía de films para poder verlos, una cuestión que ha resultado especialmente compleja en la medida en que muchos de ellos son de muy difícil acceso, teniendo que recurrir a múltiples y numerosos contactos con filmotecas europeas, pero también con otro tipo de centros y agrupaciones no dedicadas al ámbito cinematográfico, asunto que destacaremos y especificaremos a continuación. Antes de nada, también a propósito de la metodología interpretativa, simplemente recalcar que, dado que se trata de un análisis de tipo temático, la calidad cinematográfica de las películas no puede ser un criterio suficientemente válido a la hora de decidir si considerar o desestimar una realización.

En relación a las técnicas de investigación, resulta básico llevar a cabo un estudio pormenorizado de las fuentes primarias, es decir, de los propios films, así como también de las secundarias, o sea, de la bibliografía relativa al ámbito cinematográfico -libros y artículos sobre historia del cine, anuarios del cine español y extranjeros, críticas de films, entrevistas a directores,...- pero también escritos sobre historia, sociología, antropología, política, demografía, economía, urbanismo, etc. Sin embargo, por lo que respecta a las fuentes terciarias, no existen repertorios bibliográficos dedicados a nuestro objeto de estudio.

Para poder consultar todo este tipo de fuentes ha sido necesario contactar y/o acudir a aquellos lugares que disponen de ellas, siendo fundamental para la bibliografía cinematográfica

visitar distintas biblio-filmotecas, mientras que por lo que respecta a los estudios relativos a otras disciplinas ha sido esencial la consulta a diferentes bibliotecas especializadas, asuntos que concretaremos un poco más adelante. Antes es preciso destacar que durante la investigación se han ido alternando las lecturas sobre cine y otras áreas con rastreados de films que pudieran ser de nuestro interés, elaborando listas y visionándolos. Asimismo, el primer año ya programamos una base de datos que pudiera ir albergando y sistematizando la información de todos aquellos títulos que estudiaríamos. De este modo, gracias a una base que hemos ido actualizando constantemente merced a las lecturas y visionados, hemos podido estructurar y desarrollar los distintos puntos, eligiendo para cada caso aquellos films que nos parecían relevantes. Además, hemos procurado entrelazar los apartados con un nutrido aparato de notas al pie de página articulado para poder destacar los estudios que se han antojado más interesantes para nuestra investigación y, así, dejar traslucir las fuentes empleadas.

Clausuremos este bloque introductorio aludiendo a los procesos de sistematización y de recogida de datos empleados, un asunto primordial cuando una investigación debe gestionar un volumen de datos tan cuantioso. De hecho, una parte sustancial del proyecto ha consistido en definir el corpus fílmico o, dicho de otro modo, cuáles son las producciones españolas y europeas que abordan la emigración española hacia Europa. No resulta nada fácil llevar a cabo dicha tarea con una necesaria exhaustividad, pues exige consultar muchas fuentes. Así, en primer lugar, lo que hicimos fue efectuar un vaciado de diversos catálogos y anuarios del cine español, hecho que nos permitió tener una relación completa de los films estrenados desde el año 1920 hasta el presente¹, siendo necesario leer las sinopsis de cada uno de ellos para intentar saber cuáles podían tratar nuestro tema de estudio. A partir de ahí, se obtuvieron unas listas de posibles películas, aunque había ausencias y algunas eran dudosas dado que la información que proporcionan tales fuentes es reducida; ante tal situación, resultó preciso efectuar numerosas lecturas y visionar numerosos títulos para poder ir refinando tal catalogación. Sobre films de no ficción, cortometrajes o realizaciones efectuadas al margen de los cauces industriales, lógicamente no hay

¹Nos referimos a los espléndidos catálogos publicados por Filmoteca Española relativos a los años veinte, treinta y cuarenta, cuyas referencias son las siguientes: GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española, Volumen F-2, 1993; HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1931-1940*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, Volumen F-3, 2009; HUESO, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, Volumen F-4, 1998. Para años posteriores, se han empleado los anuarios publicados por Uniespaña desde 1958 hasta 1977; asimismo, también han sido fundamentales los dos libros que mencionamos a continuación para cubrir los años que no quedaban considerados en las obras citadas: AA.VV.: *Anuario del cine español: 1955-56*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1957; AA.VV.: *Guía de películas estrenadas 1939-1959*. Madrid: Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía, Fides Nacional, 1960. De los años 1978 y 1979 ha sido más sencillo encontrar sinopsis por medio de publicaciones dedicadas a esta cronología, así como el acceso a los films también es más fácil. Por lo que atañe a aquellos producidos desde el año 1980 hasta la actualidad, se han consultado los anuarios publicados por el Ministerio de Cultura / ICAA.

una vía de acceso tan inventariada para poder sacar en claro un listado, de ahí que tuviéramos que leer muchas otras investigaciones y revisar muchos materiales para poder añadirlos al corpus de estudio. De este modo, una vez sistematizado el caso español, se hizo lo mismo con otras cinematografías, acudiendo a sus respectivos anuarios, consultando sus historias del cine e intentando localizar y visionar la mayor cantidad posible de películas. Así lo hicimos porque, si bien es cierto que el acento y la mayor exhaustividad la hemos colocado en nuestra cinematografía, hay materiales correspondientes a otros cines europeos que son de importancia capital y que resultan absolutamente desconocidos por parte de los estudios sobre el tema, de ahí que fuese necesario verlos y analizarlos. Asimismo, para valorar los films que teníamos primero en listados y luego en la base de datos, fue ineludible, además de visionarlos, poder contextualizarlos adecuadamente y tener información sobre las propuestas, de ahí que haya sido inexcusable leer críticas publicadas en la prensa diaria o especializada, monografías de directores, consultar libros sobre historia del cine español y de cinematografías europeas, etc.

No obstante, a pesar de la utilidad de tales listados, era forzoso transformarlos en un útil de consulta más potente y dotarlos de mayor cantidad de información. En consecuencia, se programó una base de datos para cobijarlos y cumplimentar múltiples campos: título original, título español, director(es), año de producción, duración, país de producción, productora(s), guionista(s), tipología (ficción o no ficción), importancia (A, B, C), clasificación (exilio y/o emigración), país de destino, intérpretes, sinopsis y comentario. Durante el primer año de la investigación, esta base contenía únicamente títulos españoles pero relativos tanto a la emigración hacia Europa como también hacia América Latina, la emigración interior y la inmigración hacia España; por ello, posteriormente la expurgamos de tales propuestas relativas a movimientos interiores, transoceánicos o a la inmigración y añadimos, en cambio, una enorme cantidad de films de cinematografías extranjeras.

La base de datos la creamos con un programa de software libre, concretamente con *LibreOffice Base* y la configuramos de tal modo que fuese posible efectuar consultas complejas y ordenar los materiales según numerosos criterios, pudiendo buscar, por ejemplo, entre múltiples variables y durante un intervalo de tiempo preciso, qué títulos dedicó una determinada cinematografía a la temática de la emigración hacia un destino concreto. Sin duda, esta flexibilidad de consultas convirtió una ingente cantidad de films en algo mucho más manejable. Al margen de ésta, ideamos unas tablas que nos permitieron gestionar aquellos materiales procedentes de noticiarios relativos al exilio, pues incluir tal abundancia de documentos en la base hubiese convertido su consulta en algo mucho más lento y confuso.

Posteriormente exportamos la base de datos y la transformamos en las fichas que

conforman el “Catálogo filmico” que hemos incluido, a modo de anejo, en la presente tesis doctoral, así como también hemos optado por incorporar la tabla concerniente a las noticias sobre el exilio. La razón básica que nos han llevado a convertir la base en un catálogo estriba en que, de esta manera, los lectores pueden consultar las fichas de los films sin ningún problema, ya sea en formato impreso o digital. En cambio, en caso de haberla incorporado en su formato originario de base de datos -un archivo con extensión .odb- el usuario que deseara consultarla debería descargarse el programa preciso para poder ejecutarla, es decir, el *LibreOffice Base*, además de que tendría que conocer cómo manejarlo. De este modo, nos pareció que sería más cómodo para los eventuales lectores; asimismo, también favorecería su difusión en internet por medio de repositorios digitales, puesto que no resulta factible colgar el archivo que contiene la base y, en cambio, sí que es posible subir la extensión .pdf del catálogo. A todo ello debemos añadir la inevitable obsolescencia asociada a la informática y, teniendo en cuenta que una tesis pretende ser un útil de consulta relevante a lo largo un periodo de tiempo lo más dilatado posible, de este modo garantizamos su accesibilidad al margen de los avatares que puedan vivir determinados softwares.

No ha sido tarea sencilla recabar todos los datos contenidos en esta base y, por ende, correspondientes a aquellos que integra el catálogo que presentamos, de la misma manera que también resulta harto laborioso redactar tal cantidad de sinopsis habida cuenta la gran cantidad de fichas. Pero no sólo ha sido complicado cumplimentar ciertas informaciones difíciles de encontrar relativas a determinados títulos, sino que también recabar y definir las películas que debían integrarla fue una tarea compleja y, a su vez, fundamental en la medida en que constituyen el corpus de trabajo de la investigación. Advertamos, sin embargo, que en relación a la emigración económica hay ciertos materiales que no hemos incluido en el catálogo si bien sí que los hemos contemplado en el texto, nos referimos a algunos documentos *amateurs* de muy breve duración, filmados por la propia comunidad emigrante, o noticias televisivas asimismo de muy corta duración. Aunque para estudiar alguno de los aspectos en el desarrollo de un determinado punto resultaban interesantes, si su duración era inferior a 5 minutos nos pareció excesivo añadirlos al catálogo; aun así, el lector podrá encontrarlos en varias páginas de la investigación, recibiendo mayor o menor atención en función del caso. Por lo que atañe al exilio, en cambio, sí que juzgamos oportuno colocarlos en una tabla separada, en la medida en que se trata de materiales muy puntuales y de fecha muy temprana si los comparamos con aquellos relativos a la emigración económica, pues si considerásemos cada vez que ha aparecido un emigrante económico en una simple noticia televisiva española o en cualquier otro país europeo obtendríamos una gran cantidad de títulos cuya abundancia resultaría, posiblemente, inversamente proporcional a su interés o singularidad. Además, en el caso del exilio muchos de estos materiales luego han sido utilizados en otras producciones de no ficción a modo de imágenes de archivo, intercalándolas

entre varios testimonios.

Debemos precisar que lograr satisfacer tal voluntad de exhaustividad en la búsqueda de materiales ha conllevado, además de la lectura de una gran cantidad de fuentes, la realización de consultas en varias filmotecas y se ha contactado con gran número de ellas. Más allá de aquellas del territorio nacional, nos hemos comunicado con una serie de filmotecas y archivos fílmicos cuyo listado adjuntamos en el tercer volumen. Sin embargo, estos lugares no siempre albergan los documentos que nos interesan, de ahí que realizáramos una investigación en torno a la existencia de materiales filmados por la propia comunidad emigrada y, por tanto, de naturaleza *amateur* y alejada de los circuitos comerciales. A tal efecto, se contactó con asociaciones de emigrantes, es decir, con Centros y Hogares Españoles repartidos por toda la geografía europea. No obstante, casi todos ellos convinieron en que, en caso de haber existido estos films, hoy en día, en la mayoría de ocasiones, se han perdido. Esto es así porque muchos de estos centros fueron coordinados por personas que a día de hoy tienen ya una edad avanzada y, por tanto, ya no están al cargo de los mismos y ahora no se sabe dónde pudieron ir a parar posibles filmaciones; además, en muchas ocasiones tales materiales no los realizó la asociación como tal sino algún miembro de la misma y, por tanto, en caso de que se conserven, están en su haber. De este modo, varios han sido los centros que se han ofrecido a contactar con miembros que bien pudieran tener materiales, pero frecuentemente éstos desconocen el paradero de los mismos. Caso bastante distinto es el de las federaciones de asociaciones, pues a menudo se han encargado ellas mismas de la propia producción de realizaciones y éstas sí que se han conservado, siendo posible consultar muchas de ellas. Sea como fuere, consideramos fundamental haber efectuado tal búsqueda y rastreo de materiales, pues a pesar de que hayamos encontrado un número reducido de ellos, éstos han resultado significativos y, además, tenemos la certeza de haber realizado la indagación. Por ello, también adjuntamos el listado de centros contactados.

Por otra parte, también gracias a estos contactos, varias personas nos han sugerido títulos que conocían sobre el tema o nos han hecho llegar materiales valiosos como filmaciones realizadas por sus centros, iniciativas que han producido o programas que tenían grabados de la televisión. Pensamos al respecto, por ejemplo, entre otros, en una grabación del programa *Mutation* (198?), emitido en *Mosaiques* de la cadena 3 de la televisión francesa, un documento que nos envió el Sr. Francesc Panyella i Farreras y que estaba dedicado a su familia, o bien en *Volver a las raíces* (Jeffrey Grote, Rory van den Berg, Ellis Bakker, Catherina Kooij, 2010), un encargo de la Federación de Asociaciones de Emigrantes Españoles en Holanda (FAEEH) que nos hizo llegar la Sra. Pilar Carnicero, de la Casa de Veenendaal. Los contactos con las filmotecas también han resultado fructíferos en muchas ocasiones, pudiendo destacar, entre otras cuestiones, el descubrimiento de la existencia de un material sobre el exilio y evacuación infantil como es *Da*

spanske børn (ca. 1936-1937) (13'59 minutos), cuya existencia no aparece en ninguna bibliografía y recoge imágenes de su partida de España, de su periplo en barco y luego en trenes, asistencia médica y llegada a Dinamarca, dando a conocer su vida diaria en la escuela The Skt. Andres, sita en Ordrup. En ese sentido, debemos agradecer a Karin Bonde Johansen y a Jacob Trock, conservadora y director del archivo del Danske Filminstitut respectivamente, quienes no sólo nos comunicaron la existencia de este film, sino que, además, también nos facilitaron su visionado.

Al margen de esto, también nos hemos puesto en contacto con diversas bibliotecas y archivos extranjeros, no dedicados específicamente a materiales fílmicos, para poder investigar si allí podrían albergar algún documento de nuestro interés, una búsqueda efectuada, en este caso, únicamente en relación a los tres países que recibieron mayor número de españoles: Francia, Alemania y Suiza. Asimismo, la relación de aquellos con los que nos hemos comunicado aparece en el tercer volumen. Igualmente se ha indagado en algunos archivos de partidos políticos o fundaciones, así como se ha establecido contacto con los Institutos Cervantes esparcidos por Europa y con el Instituto Internacional de Historia Social (IIHS), sito en Ámsterdam.

Finalmente, advirtamos al lector de tres decisiones que afectan a la lectura de este estudio. La primera es que no se indica la última fecha de consulta de los enlaces electrónicos, en la medida en que hemos accedido a todos ellos a fecha de 12 de abril de 2017 para asegurarnos de que estuvieran activos. La segunda, es que, dada la extensión de la presente tesis, en cada bloque hemos realizado las citas bibliográficas completas a pie de página, independientemente de si una obra ya había sido referenciada en el bloque precedente, pensando en una mayor comodidad de consulta. La tercera tiene que ver con el aparato visual: las imágenes que incluimos no funcionan como simple acompañamiento al texto, pues su finalidad, lejos de ser la meramente decorativa, obedece a una voluntad de ilustrar ciertas ideas que se exponen en la redacción; de ahí que hayamos incorporado llamadas al texto bajo la abreviatura “Fig.” para remitir a ellas de una manera ordenada. Así, en el pie de las imágenes no indicamos a qué film pertenece cada una de ellas, pues éstos siempre aparecen en el propio texto. Precisemos, sin embargo, que también en ocasiones hemos optado por añadir algunas fotografías de diversos períodos que nos han parecido interesantes en tanto que documentos visuales y, en esos casos, no tienen ninguna llamada procedente de la redacción, por lo que sí gozan de un pequeño texto debajo suyo indicando de qué se trata en cada caso.

1.4.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

La relación que el cine ha establecido con las migraciones ha sido muy estrecha desde el propio inicio del cinematógrafo. Si nos remitimos a los Estados Unidos, podemos afirmar que el advenimiento del cine se produjo a la par que el país estaba recibiendo una gran oleada de inmigrantes, pues justo en las fechas que comprenden desde 1880 hasta 1915, más de catorce millones de europeos, oriundos sobre todo del sur y del este, recalaron en este territorio. Por ello, no es de extrañar que, desde una fecha muy temprana, comenzaran a aparecer en los films representaciones de personajes de distintas procedencias establecidos en América, siendo estereotipados de diferentes modos². Asimismo, es innegable el importante rol que jugaron los emigrantes europeos en el nacimiento y configuración de Hollywood. Por tanto, podemos afirmar que la emigración tuvo un impacto esencial en el sector cinematográfico en esta doble dimensión, es decir, tanto en términos representativos como en la vertiente que atañe a la parte industrial, afectando tanto a la producción, como a la distribución y exhibición, así como también en el terreno de la dirección o, en menor medida -aunque no por ello de menor interés- en la interpretación.

No obstante, aquello que nos interesa en la presente investigación es valorar el ámbito de las representaciones cinematográficas y, por tanto, obviar el papel que desempeñaron en la industria del cine, del mismo modo que el foco de atención no recae en los Estados Unidos sino en Europa. En ese sentido, a la hora de diseñar un estado de la cuestión, hemos optado por crear dos núcleos fundamentales de interés: el primero, se refiere a cómo los estudios sobre cine han abordado la representación de las migraciones; el segundo, atañe a cómo se ha analizado esto en relación, exclusivamente, al cine español. Advertamos, de entrada, que si bien existen numerosas investigaciones a propósito de las representaciones de la emigración en el cine en términos generales o centradas en ciertas cinematografías extranjeras, en el caso del cine español y por lo que concierne a los desplazamientos hacia Europa, los estudios que existen son exiguos y, además, todos ellos son más bien superficiales. El panorama cambia si consideramos aquellos que se centran en las representaciones de las emigraciones hacia América Latina, sin duda una razón fundamental que nos condujo a focalizar nuestra tesis hacia el área menos explorada. No obstante,

²De entre los varios estudios que existen al respecto, destaquemos los siguientes: BERTELLINI, Giorgio: *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*. Bloomington: Indiana University Press, 2010; ERENS, Patricia: *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984; PIÑOL LLORET, Marta: “La representación de la emigración europea a Estados Unidos en producciones audiovisuales norteamericanas hasta 1915”. En QUINTANA, Àngel; PONS, Jordi (Eds.): *Objectivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista*. Girona: Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona, Universitat de Girona, 2014, pp. 225-231; RHODES, Gary D.: *Emerald Illusion: The Irish in Early American Cinema*. Dublin: Irish Academic Press, 2012; SERRA, Ilaria: *The Imagined Immigrant. Images of Italian Emigration to the United States between 1890 and 1924*. Cranbury: Rosemond Publishing and Printing Corporation, 2009.

este asunto ya lo detallaremos con sumo detenimiento un poco más adelante, antes en esta primera parte depararemos en las propuestas que se han acercado a las representaciones que el cine ha ofrecido de las migraciones en general, sin duda un terreno que ha recibido copiosas iniciativas, de tal modo que lo que haremos es trazar una serie de líneas globales o categorizaciones que, a nuestro entender, reflejan los puntos de vista y las ópticas bajo las cuales se ha tenido en cuenta el objeto de estudio. Es decir, nuestro objetivo no es el de listar todas las publicaciones que tratan este asunto -una tarea que resultaría excesiva y poco provechosa- sino que estipulamos más relevante reflexionar sobre algunas de las principales, atendiendo a los enfoques empleados. De esta forma, podemos apuntar que advertimos una diferenciación general entre los estudios realizados en el ámbito anglófono y aquellos francófonos. Así, por lo que respecta al primero, cabe decir que, principalmente, nos encontramos ante propuestas que emplean marcos teóricos propios de los Estudios Culturales, amparándose en directrices de análisis cercanas a los *Subaltern Studies*, al multiculturalismo, al transculturalismo, a la transnacionalidad o a la diáspora. De este modo, tanto si se analiza un sólo film, un conjunto o una geografía, los útiles conceptuales remiten a estas perspectivas y a los principales autores y teóricos que en ellas se enmarcan; por contra, si nos referimos al ámbito francés, la base de fundamentos teóricos suele ir en otra dirección. En ese sentido, es más habitual hallar planteamientos que abordan los procesos de alteridad o el papel que juega el emigrante en todo este entramado de relaciones, recostándose notablemente en cuestiones históricas y contextuales, así como encaramándose en la propia historiografía del cine para atender a precedentes o consecuentes representativos. Evidentemente, no hay una mejor vía o posicionamiento de estudio, pero es cierto que tras leer y analizar las distintas aportaciones resulta factible trazar este marco general a partir del cual podemos interrogarnos acerca de en qué senda se ubican los acercamientos dedicados a las representaciones cinematográficas de los movimientos migratorios españoles. La respuesta, sin embargo, resulta difusa y, al mismo tiempo, previsible: puesto que muchos estudios sobre este asunto se realizan o bien desde España o bien son obra de hispanistas residentes en el extranjero, encontramos textos que optan tanto por una vertiente como por la otra, sin poder especificar al respecto una tendencia predominante.

Definida, a grandes rasgos, esta dicotomía relativa a los marcos teóricos, acerquémonos a cómo estos estudios han conceptualizado lo que podríamos convenir en llamar “cine migratorio” aproximándonos a las distintas nomenclaturas que han atribuido al conjunto de films que tratan este asunto. Precisemos al respecto que, como es evidente, este cine no constituye en sí mismo ni un género ni un subgénero, sino que simplemente resulta de segregar unos títulos del resto de producciones en función del tema que representan; en otras palabras, de la totalidad de films se constituye un corpus que surge a partir de seleccionar aquellos cuyo tema principal tiene que ver,

de manera más o menos directa, con los desplazamientos de personas. Ni que decir cabe que se trata de un contenedor muy holgado cuyas características pueden ser tan amplias y divergentes entre sí como lo son la vasta geografía y cronología que comprende un corpus general sobre cine y migraciones. Por ello, cualquier estudio que se ha acercado al tema ha seleccionado, de todo este universo posible, aquella parcela que le resultaba conveniente y ha empleado distintos términos para designarla; a su vez, estos vocablos nos transmiten notable información sobre los enfoques utilizados. Así, para poder efectuar un estado de la cuestión que no se limite a enumerar las investigaciones existentes, lo que haremos es, primeramente, valorar bajo qué designaciones se ha llamado este “cine migratorio” y, acto seguido, abordaremos, en términos cronológicos, cuáles fueron las primeras aproximaciones y cuáles han sido las más recientes.

Por lo que respecta al primer asunto, podemos diferenciar tres ámbitos generales que podrían dar cobijo a las distintas denominaciones, concretamente nos referimos a aquellos espaciales, raciales/antropológicos y sociales/políticos. Las fronteras entre unos y otros a veces pueden resultar un poco difusas, pero ciertamente creemos que son suficientemente claras como para ser válidas a la hora de aproximarnos a ello. Pues bien, si comenzamos por atender a los conceptos relacionados con cuestiones espaciales, debemos pensar en aquella terminología que alude, directamente, a la idea del desplazamiento, es decir, de la emigración. En esta dirección ubicaríamos propuestas que definen su objeto de estudio como “*cinéma de l’émigration*” o “*cinéma de l’immigration*” en la órbita francesa; piénsese al respecto en las publicaciones de *CinémAction*³ dedicadas a esta temática, pues en las tres entregas que existen se ha denominado de ese modo. Asimismo, también en el ámbito germano se empleó una nomenclatura parecida, clasificando estas películas como “*Migrantenkino*” o “*Migrationsfilms*”⁴, un léxico empleado hoy en día; sin embargo, el crítico Georg Seeßlen usó el concepto “*Kino der Fremdheit*”⁵, traducible como “cine de la alteridad”, para referirse a aquellos films que representaban a extranjeros en un momento previo a su fuerte presencia en el país; es decir, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y a propósito de la llegada de los *gastarbeiter* en los años sesenta y setenta. Más tarde, a causa del establecimiento de los inmigrantes en el país y de la presencia de una importante segunda generación, se produce un viraje en el vocabulario y se maneja la idea de “*Kino der doppelten Kulturen*”, una cuestión que consideraremos posteriormente en la medida en que ya no

³Nos referimos a HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinemas de l’emigration*. París: CinémAction, núm. 8, L’Harmattan, 1979 ; HENNEBELLE, Guy; SOYER, Chantal (Eds.): *Cinéma contre racisme*. París: CinémAction/Tumulte, 1980; BOSSENO, Christian (Ed.): *Cinemas de l’émigration 3*. París: CinémAction, núm. 24, L’Harmattan, 1982.

⁴Véase al respecto GÖKTÜRK, Deniz: “Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele”. En CHIPELLINO, Carmine (Ed.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000, pp. 329-347.

⁵Véase SEEßLEN, Georg: “Das Kino der doppelten Kulturen / Le cinema du métissage / The Cinema of Inbetween: Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain”. *EDP Film*, núm. 12, 2000.

atiende a razones geográficas sino de corte antropológico; así las cosas, actualmente se emplea tanto este concepto, referido en muchas ocasiones a aquellos títulos realizados por los propios emigrantes, como los citados “*Migrantenkino*” y “*Migrationsfilms*”. En el caso español también se usa una terminología equivalente; es decir, varios son los estudios que abordan el tema bajo nombres como “cine migratorio”, “películas sobre migración”, “cine de inmigración” o “cine de inmigrantes”; piénsese, respectivamente, en publicaciones de José Enrique Monterde⁶, de David Felipe Arranz⁷, de Isabel Santaolalla⁸ o de Chema Castiello⁹. En la presente investigación utilizamos las dos primeras opciones en la medida en que nos parecen útiles, bastante neutras y, a la vez, suficientemente descriptivas de nuestro corpus de estudio. Este vocabulario también se ha detectado en el ámbito anglófono en numerosos textos, valgan a modo de ejemplo un libro de Olga Vikhrova¹⁰ o un artículo de Jalene Betts¹¹. Asimismo, se han definido estos films por medio de palabras que igualmente nos ligan al ámbito espacial, piénsese al respecto en el uso de “global”¹² a propósito de representaciones contemporáneas de Europa¹³, o bien en la designación “*Screening Europe*”¹⁴ para abordar asuntos de raigambre identitaria en el panorama cinematográfico europeo actual. De hecho, también la idea de “identidades migratorias” ha sido empleada por autores como Eva Rueschmann¹⁵, del mismo modo que un concepto fundamental como es el de frontera se ha utilizado en diversas ocasiones¹⁶. Además, la propia noción de movilidad aparece en varios escritos, caso de aquellos de Nilgun Bayraktar¹⁷ o de Steffen Köhn¹⁸. Otros autores se han acercado a la idea de la creación de nuevas cartografías y mapas, caso de

⁶MONTERDE, José Enrique: *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur/Dreams of Europe. Cinema and Migrations from the South*. Madrid: Festival Cines del Sur, Filmoteca de Andalucía, Ocho y Medio, 2008.

⁷FELIPE ARRANZ, David: *Las cien mejores películas sobre migración*. Madrid: Calcitel, 2012.

⁸SANTAOLALLA, Isabel: *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*. Madrid/Zaragoza: Ocho y Medio, Prensas Universitarias, 2005.

⁹CASTIELLO, Chema: *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa, 2005.

¹⁰VIKHROVA, Olga: *Space, Place and Time in Migration Film*. Saarbrücken: Akademikerverlag, Human Sciences Series, 2015.

¹¹BETTS, Jalene: “Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration”. *Macalester International*, vol. 22, 2009, pp. 27-52.

¹²Véase, entre otras obras, SIEG, Katrin: *Choreographing the Global in European Cinema and Theater*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.

¹³También sobre esta cuestión, pero limitándose a tildarlo “*Les migrants dans le cinéma européen*” encontraríamos el siguiente libro: AA.VV.: *Les migrants dans le cinéma européen des années 90 / Migration in the European Cinema in the 90s*. Bruselas: Coordination Européenne des Festivals de Cinéma (GEIE), 2000.

¹⁴Valga a modo de ejemplo PETRIE, Duncan J. (Ed.): *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. Londres: BFI, 1992.

¹⁵RUESCHMANN, E.: *Migrating Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

¹⁶Pensamos en obras como GRUNERT, Andrea: *L'écran des frontières*. París: CinémaAction, núm. 137, Éditions Corlet, 2010; o HILL, John; McLOONE, Martin; HAINSWORTH, Paul: *Border Crossing. Film in Ireland, Britain and Europe*. Londres: BFI, 1994.

¹⁷BAYRAKTAR, Nilgun: *Mobility and Migration in Film and Moving Image Art: Cinema Beyond Europe*. Routledge Advances in Film Studies. New York, Oxon: Routledge, 2016.

¹⁸KÖHN, Steffen: *Mediating Mobility: Visual Anthropology in the Age of Migration*. Nueva York. Wallflower Press, 2016.

Hamid Naficy, quien ha propuesto efectuar un “*Remapping World Cinema*”¹⁹. Éste, que tiene en su haber importantes contribuciones en los estudios sobre cine y migraciones, también se ha valido de voces que, a pesar de que pueden encajar con ideas de espacio físico y geográfico, más bien nos trasladan a una óptica cultural, aproximándose a estas producciones por medio de nociones como “*Homeland*”²⁰, un concepto de lugar que, sin embargo, nos traslada a una disciplina como es la geografía cultural, es decir, una vertiente de la geografía humana.

Este mismo historiador nos conduce a destacar otra denominación fundamental como es “*Diasporic Cinema*”, empleada para referirse a aquellos films realizados por comunidades que viven fuera de su patria. Además, pone un especial énfasis en diferenciar el cine fruto del exilio de aquel derivado de la diáspora, en la medida en que el primero se focaliza en una experiencia individual y personal, mientras que el segundo lo aborda de un modo más colectivo. De hecho, distingue el cine diaspórico de aquél del exilio o de los cines postcoloniales en los siguientes términos: “*exilic cinema is dominated by the focus on there and then in then in the homeland, diasporic cinema by its vertical relationship to the homeland and by its lateral relationship to the diaspora communities and experiences, and postcolonial ethnic and identity cinema by the exigencies of life here and now in the country in which filmmakers reside*”²¹. Por otra parte, también a él le debemos una expresión elemental como es “*Accented Cinema*”, usada para aludir a la estética que emplean quienes han vivido la emigración, el exilio o la diáspora, es decir, en este caso comprende estos distintos tipos de cine siempre y cuando las películas estén realizadas por cineastas que se encuentren en un país distinto al suyo. Aquello que caracteriza este corpus filmico es que refleja lo que denomina una “*double consciousness*” de sus creadores, fruto de su bagaje en el país de origen y de aquellas vivencias derivadas del país de acogida.

Esta terminología también ha sido utilizada por otros como Yosefa Loshitzky²², quien la ha empleado a propósito del cine europeo contemporáneo, del mismo modo que Daniela Bergahn lo ha hecho a raíz de la idea de la representación de la “*Diasporic Family*”²³, igualmente en el cine europeo actual. Esta última, junto con Claudia Sternberg, editó un libro que abordaba el tratamiento de las migraciones en distintos films europeos contemporáneos,

¹⁹NAFICY, Hamid (Ed.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres, New York: Routledge, 1999.

²⁰Pensamos en el siguiente título: NAFICY, Hamid (Ed.): *Home, Exile, Homeland: Film Media & the Politics of Place*. Londres, Nueva York: Routledge, 1999.

²¹NAFICY, Hamid (Ed.): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporing Filmmaking*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2001, p. 15.

²²LOSHITZKI, Yosefa: *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

²³BERGHAHN, Daniela: *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.

colocando estas producciones en lo que denominaron “*Migrant and Diasporic Cinema*”²⁴.

Por otra parte, muy vinculada a estas cuestiones y al hilo de la movilidad en un mundo global, encontraríamos la noción de la transnacionalidad, usada para referirse a todo aquello que desborda los límites de una nación; así, podemos decir que el término “*Transnational Cinema*” ha tenido bastante fortuna y ha sido empleado, entre otros, por historiadores como Elisabeth Ezra y Terry Rowden²⁵, Stephanie Dennison²⁶, Rebecca Prime²⁷, Will Higbee y Song Hwee Lim²⁸, o bien Olga G. Bailey y Myrua Georgiou²⁹, quienes lo han utilizado en el ámbito de los media desde un punto de vista más amplio. Al margen de esto, puesto que acabamos de referirnos a Will Higbee, detengámonos en un concepto que éste acuñó relativo al cine que nos ocupa, concretamente se trata de lo que denominó “*Cinema of Transvergence*” y consiste en atender a aquello nacional y transnacional, valorando cómo se articulan, sin caer en una visión reduccionista. Así, se opone a la idea de convergencia, considerando que no debe limitarse su complejidad y llegar a un consenso simplista, sino que es preciso estudiar este cine de una manera lo más amplia posible, aunque eso entrañe aceptar dificultades, faltas de conclusión o fragmentación. De este modo, cree que es mejor apostar por esta nomenclatura que referirse a la transnacionalidad, un asunto que aborda de manera muy clara en los siguientes términos: “*What I want to suggest, then, is that thinking in terms of ‘transvergence’ rather than the transnational might help us better describe how both postcolonial and diasporic cinemas function not only across borders, nations and cultures but also within them*”. De este modo, sostiene que este concepto “*helps us better appreciate how postcolonial and diasporic cinemas engage, function and produce meaning within and across national and transnational positionings*”³⁰.

Llegados a este punto, destaquemos otra expresión utilizada en este tipo de publicaciones, nos referimos a la idea de las “*Contact Zones*”, un vocablo que Sheila J. Petty³¹ ha empleado en relación a la “*Black Diaspora*” o a los “*black diasporic films*”, estudiando películas y teóricos tanto anglófonos como francófonos. También vinculado a la denominada “*Black Culture*” y en

²⁴BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia (Eds.): *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

²⁵EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry: *Transnational Cinema. The Film Reader*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006.

²⁶DENNISON, Stephanie (Ed.): *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Londres, Rochester: Boydell & Brewer, 2013.

²⁷PRIME, Rebecca: *Cinematic Homecomings. Exile and Return in Transnational Cinema*. Nueva York, Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

²⁸HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee: “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”. *Transnational Cinemas*, núm. 1, 1, 2010, pp. 7-21.

²⁹BAILEY, Olga G.; GEORGIU, Myrua; HARINDRANATH, Ramaswami: *Transnational Lives and the Media*. Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.

³⁰HIGBEE, Will: “Beyond the (trans)national: toward a cinema of transvergence in postcolonial and diasporic francophone cinema(s)”. *Studies in French Cinema*, vol. 7, núm. 2, pp. 79-91.

³¹PETTY, Sheila J.: *Contact Zones. Memory, Origin, and Discourses in Black Diasporic Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

relación a un concepto geográfico, podemos referirnos al planteamiento que Paul Gilroy³² desarrolló a propósito de lo que llamó “*Black Atlantic*” en un libro de 1993, el cual supuso un importante hito dentro de los estudios dedicados a las diásporas y que ha tenido un enorme impacto y ha resultado muy influyente. De hecho, bajo esta nomenclatura dio nombre a lo que entiende como un espacio de construcción cultural transnacional que estaría conformado por elementos procedentes de las culturas africana, británica, americana y caribeña.

Asimismo, existen estudios amparados bajo un prisma geográfico que también plantean unas representaciones cinematográficas en las que con frecuencia tienen un papel muy destacado las identidades migratorias, nos referimos a aquellos que abordan lo que se denominó el Tercer Mundo. En esta senda situaríamos las aportaciones de Roy Armes³³, así como también debemos mencionar el concepto “*Third World Cinema*”, empleado por Ella Shohat y Robert Stam³⁴, quienes retoman la idea del “*Tercer cine*”, acuñada por Fernando Solanas y Octavio Getino³⁵ a finales de la década de los años sesenta. No obstante, al usarlo no lo limitan a los países de lo que se llamaba el tercer mundo, sino que creen que este cine puede emanar del primer mundo en la medida en que se trata de propuestas que apuestan por una resistencia ideológica y política, al margen del lugar exacto de su producción. De igual modo hay quienes se refieren, explícitamente, al caso del “*Third Cinema*” en el “*Third World*”, caso por ejemplo de Teshome H. Gabriel³⁶. Por otra parte, en lo tocante a las realizaciones ligadas estrictamente a la producción de estos países, también en ocasiones se ha empleado la expresión “*Cines periféricos*”, debiendo remitir al respecto a los estudios de Alberto Elena³⁷.

Concluamos este recorrido a través de las propuestas que se apoyan en cuestiones espaciales o geográficas aludiendo a un enfoque o delimitación sumamente concreto en términos de lugar, nos referimos al “*cinéma de banlieue*”. Esta denominación, claro está, define aquellos títulos cuya acción sucede en las *banlieues* francesas, un espacio muy preciso en el que confluyen personas de distintos orígenes. Este término fue empleado por vez primera por parte de la crítica francesa a mediados de los años noventa, a raíz de toda una serie de títulos ambientados en estos espacios cuyo objetivo era el de mostrar cómo se vivía en estas áreas y cuáles eran los problemas sociales que brotaban en ellas; sin embargo, posteriormente también lo han usado investigadores

³²GILROY, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso, 1993.

³³ARMES, Roy: *Third World film making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

³⁴SHOHAT, Ella; STAM, Robert: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine, 2002.

³⁵SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio: “Hacia un tercer cine”. *Revista Tricontinental*, núm. 13, octubre 1969.

³⁶GABRIEL, Teshome H.: *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: University of Michigan, 1982.

³⁷Piénsese en el siguiente: ELENA, Alberto: *Los cines periféricos (África, Oriente Medio, India)*. Barcelona: Paidós, 1999.

de la órbita anglófona, piénsese al respecto en Carrie Tarr³⁸.

En otro orden de cosas, debemos valorar a continuación aquellas palabras que remiten a cuestiones vinculadas a asuntos antropológicos o raciales. Puesto que acabamos de aludir al “*cinéma de banlieue*”, destaquemos denominaciones tales como “*cinéma beur*” o “*cinéma du métissage*”, ambas adscritas al ámbito francófono. Por lo que respecta a la primera, tal nombramiento deriva de la palabra “árabe” en *verlan* -posteriormente “*rebeu*”-, una voz que inicialmente fue empleada en los años ochenta por parte de la segunda generación de jóvenes de ascendencia magrebí residentes en Francia, con la voluntad de elidir cualquier connotación negativa asociada al vocablo “árabe”. Empero, a medida que tal designación fue empleada por los medios y se usó en muchas esferas, fue rechazada por este colectivo, de tal modo que a partir de los años noventa muchos de ellos prefirieron definirse, simplemente, como personas de origen magrebí. Pues bien, en el ámbito que nos ocupa, este concepto de “*cinéma beur*” se utilizó en los años ochenta, siendo empleado por vez primera en la publicación *Cinématographe*, en julio 1985, apareciendo luego en otras obras; no obstante, empezó a caer en desuso a mediados de la década de los noventa y, en buena medida, fue sustituido por el ya citado “*cinéma de banlieue*”. Ello no es óbice, sin embargo, para que algunos autores lo hayan utilizado posteriormente -sobre todo en la órbita anglófona-, caso de Carrie Tarr³⁹, ya aludida justamente en relación al “*cinéma de banlieue*”, o bien William Higbee quien se refiere al “*post-beur*”⁴⁰. Además, podemos añadir que consta en el título del número 56 de la publicación *CinémAction*, cuyo nombre también nos remite al siguiente concepto que mencionaremos, pues esta publicación, editada por Guy Hennebelle, se llamó *Cinémas métis. De Hollywood aux films beurs*⁴¹, aunando en este título el término considerado y el de “*Cinémas métis*”, trasladándonos esta cuestión del “*métissage*” a un discurso de corte etnográfico. Asimismo, anteriormente ya nos hemos referido a Georg Seeßlen, quien también plantea la idea de un “*Kino der doppelten Kulturen*”, definiéndolo como un “*Cinema of Inbetween*” o “*Le cinéma du métissage*”⁴², un tema que también aborda Iscan Sibel⁴³.

³⁸TARR, Carrie: *Reframing Difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

³⁹Piénsese al respecto en algunos estudios suyos como son los siguientes: TARR, Carrie: *Reframing Difference: Beur and... Op. Cit.*; o TARR, Carrie (Ed.): “Beur is Beautiful: Contemporary French-Maghrebi Cinema”. *Cinéaste*, núm. 33, 1, invierno 2007, pp. 47-51.

⁴⁰HIGBEE, Will: *Post-beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.

⁴¹La referencia bibliográfica completa es la siguiente: HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinémas métis. De Hollywood aux films beurs*. París: CinémAction, núm. 56, Éditions Corlet, 1990. Asimismo, dentro de este volumen, hay un artículo dedicado justamente al cine denominado *beur*, nos referimos a: DHOUKAR, Hedi: “Les thèmes du cinéma beur”. En HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinémas métis. De Hollywood aux films beurs*. París: CinémAction, núm. 56, Éditions Corlet, 1990, pp. 152-160.

⁴²SEEßLEN, Georg: “Das Kino der doppelten Kulturen / Le cinéma du métissage / The Cinema of Inbetween: Erster Streifzug...”, *Op. Cit.*

⁴³SIBEL, Iscan: *Das Kino der doppelten Kulturen – Migration als Thema im deutsch-türkischen Film* 'Gegen die

Por otra parte, ni que decir cabe que existen numerosas iniciativas pertenecientes a los “*Black Cultural Studies*” que se aproximan a films que desarrollan el tema migratorio⁴⁴, así como algunos hilan más fino y se dedican al “*Black British Film*”⁴⁵ o al “*Asian British Film*”⁴⁶, del mismo modo que también hay propuestas que acometen un estudio del cine migratorio alemán bajo designaciones como la de “*Turkish-German*”⁴⁷. Sin restringirlo tanto, también hay aproximaciones que valoran realizaciones cinematográficas sobre migraciones a partir de conceptos como “*Intercultural Cinema*”⁴⁸, “*Multiculturalism*”⁴⁹, “*Transcultural Cinema*”⁵⁰ o el ya considerado “*Accented Cinema*”. Mencionemos también otra terminología como es la que emplea Thomas Elsaesser⁵¹, creador de la noción “*Cinema of Double Occupancy*”, para referirse a un nuevo cine europeo de corte postnacional a causa de la crisis de los estados-nación, cuyas realizaciones cinematográficas sirven como modo de expresión a aquellos individuos que define como “*hyphenated identities*”. Exactamente este término lo define tal que así: “*By proposing the idea of permanent occupation, or more precisely, a double occupation, I am thinking of it as a kind of counter-metaphor to ‘Fortress Europe’, the term so often applied to the European Union’s immigration policies. Toujours occupé keeps in mind the fundamental issue of the nation states’ of Europe’s own ethnicities and ethnic identities which, when looked at historically, strongly suggest there has rarely been a space that can be defended against an outside of which ‘Europe’ is the inside*”⁵². Más adelante, añade lo siguiente: “[...] *it is surprising how the cinema seems to have become the most prominent medium of self-representation and symbolic action that the hyphenated citizen of Europe’s nation states have made their own. Films by Turkish-German directors, by French beur directors, by Asian directors in Britain have already won major prizes*

Wand’ von Fatih Akin. Múnich: Grin Verlag, 2008.

⁴⁴ Valga a modo de ejemplo una de las propuestas más destacadas al respecto: MERCER, Kobena: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Londres, Nueva York: Routledge, 1994.

⁴⁵ Éste aparece considerado, entre otros, en el siguiente libro: General: BAKER, Houseton A. Jr; DIAWARA, Manthia; LINDEBORG, Ruth H.: *British Cultural Studies. A Reader*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1996.

⁴⁶ Véase, entre otras, la siguiente propuesta: KORTE, Barbara; STERNNERG, Claudia: *Bidding for the Mainstream?: Black and Asian British Film since the 1990s*. Amsterdam, Nueva York: Rodopi, 2004.

⁴⁷ Valga de ejemplo, entre otros autores, el siguiente caso: BURNS, Rob: “Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema?”. En CLARKE, David (Ed.): *German cinema: since unification. New Germany in Context*. Londres, Nueva York: Continuum, 2006, pp. 127-134.

⁴⁸ Entre otros, véase: MARKS, Laura: *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Londres: Duke University Press, 2000.

⁴⁹ Véase el ya citado SHOHAT, Ella; STAM, Robert: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del..., Op. Cit.*

⁵⁰ Sirvan a modo de ejemplo los siguientes: MACDOUGALL, David: *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998; y GROSSMAN, Alan; O’BRIEN, Áine (Eds.): *Projecting Migration. Transcultural Documentary Practice*. Londres: Wallflower Press, 2007.

⁵¹ ELSAESSER, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition, 2005, pp. 108-130.

⁵² ELSAESSER, Thomas: *European Cinema: Face to Face with..., Op. Cit.*, p. 108. El concepto “*toujours occupé*” lo toma del dibujante Tomi Ungerer, a quien una vez le preguntaron cómo fue crecer en Alsacia y respondió que fue como vivir en el servicio de una estación de tren rural: siempre ocupado.

*and come to prominence within Europe, though often not beyond*⁵³.

Otro concepto clave es el del “otro”, es decir, nos referimos a estudios que abordan la representación cinematográfica de los emigrantes en lo tocante a la alteridad, a la otredad. En esa línea podemos traer a colación propuestas tales como un artículo de los doctores Imanol Zumalde, Carmen Arocena y Santos Zunzunegui que, por medio del análisis textual, se aproxima a unas cuantas películas que tratan el tema de la discriminación, la segregación, la exclusión y el exterminio, precisando que han elegido una serie de films que “*proponen distintas formas (beligerantes, amistosas...) de gestionar la alteridad (lo Otro, lo diferente, la figura del extraño)*”⁵⁴. Asimismo, sin ninguna frontera espacial o temporal también podemos citar una obra dirigida por Françoise Richer-Rossi⁵⁵, cuyos capítulos atienden a diversas realizaciones que apuestan por representar al “otro”. De igual modo, también hay autores que se han aproximado a esta cuestión, pero limitándola al contexto migratorio de la Europa contemporánea, piénsese al respecto en una obra editada por Guido Rings y Rikki Morgan-Tamosunas⁵⁶, así como en otra recientemente escrita por el primero de ambos⁵⁷. A propósito de la representación del otro en el mundo hispánico actual, sobresalen de manera muy destacada un par de volúmenes colectivos: el primero, editado por Montserrat Iglesias Santos⁵⁸, aborda los imaginarios de la inmigración, acometiendo este asunto tanto en el cine como en la literatura y en el teatro; el segundo, editado por Teresa Fernández Ulloa⁵⁹, estudia este tema en los *mass media*, valora el rol de la mujer⁶⁰ o se interroga sobre la construcción de la identidad de género, la tierra, el lenguaje, la raza y la otredad tanto en la literatura como en el cine y en la música.

Terminemos este acercamiento mencionando los problemas lingüísticos asociados a las representaciones migratorias, descollando al respecto conceptos como “*Polyglot Cinema*”,

⁵³ELSAESSER, Thomas: *Ibid.*, p. 119.

⁵⁴ZUMALDE, Imanol; AROCENA BADILLOS, Carmen; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos: “Imágenes del otro. El cine de la comprensión de la discriminación”. *Enl@ce: revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, vol. 7, núm. 1, 2010, p. 82.

⁵⁵RICHER-ROSSI, Françoise: *L'autre et ses représentations au cinéma. Idéologies et discours*. Paris: L'Harmattan, Racisme et Eugénisme, 2013.

⁵⁶RINGS, Guido; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (Eds.): *European Cinema Inside Out: Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.

⁵⁷RINGS, Guido: *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?*. Nueva York: Taylor and Francis, Routledge Advances in Film Studies, 2016.

⁵⁸IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Ed.): *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva, Biblioteca Otras Eutopías, 2010.

⁵⁹FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa (Ed.): *Otherness in Hispanic Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

⁶⁰También hay estudios que se acercan a la representación, en el cine y en la literatura, de los desplazamientos protagonizados por mujeres en la historia europea reciente, valga a modo de ejemplo el siguiente libro: ZINN, Gesa; TOBIN STANLEY, Maureen (Eds.): *Exile through a Gendered Lens. Women's Displacement in Recent European History, Literature, and Cinema*. Londres, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012.

acuñado por Verena Berger y Miya Komori⁶¹, así como “*Cinema and Language Loss*”, ideado por Tijana Mamula⁶².

Finalicemos este recorrido aludiendo a la tercera tipología mencionada, es decir, aquella que comprende los estudios que abogan por puntos de vista y enfoques que nos ubican en el ámbito de lo político y social, un terreno en el que sobresale el llamado “*Cinema of Duty*”. Esta locución, creada por Cameron Bailey⁶³ en 1992 a propósito de ciertos documentales afrocanadienses de los años setenta y ochenta, fue retomada por Sarita Malik⁶⁴ para referirse a productos definidos por una implicación social y una voluntad de denuncia, cuyo objetivo es el de mostrar los problemas y posibles soluciones a las situaciones que viven comunidades distintas a la blanca. Así, considera cómo los denominados directores “*Black British*” y “*Asian British*” han derrotado los estereotipos raciales vigentes desde mediados de la década de los ochenta, planteando nuevas estéticas para abordar estas identidades. Otro concepto a destacar es el de “*Cinema of the affected*”, creado por Rob Burns retomando el término de “*Literatur der Betroffenen*”, empleado en la literatura de los años ochenta. Bajo esta expresión etiqueta propuestas que, de alguna manera, continuaban la tradición de aquellas relativas a los *gastarbeiter* y conocidas como *Gastarbeiterkino*, una idea que resume a la perfección del siguiente modo: “*The ‘cinema of the affected’, as represented by Başer’s work, can thus be seen as continuing the tradition of the ‘guest-worker cinema’ (Gastarbeiterkino) if the New German Cinema, the perspective it brought to bear on the alien culture was one in which the focus was unremittingly on alterity as a seemingly insoluble problem, on conflict of either an intercultural or intracultural variety. [...] The 1990s, however, saw the emergence of a younger generation of Turkish directors in Germany seemingly motivated by a common desire to break with the dominant image sustained by the ‘cinema of the affected’, that of the Turk as victim*”⁶⁵.

Terminemos este punto aludiendo a un estudio que traza una interesante conexión entre la inmigración y la clase obrera, nos referimos a una curiosa obra de Jean-Marc Leveratto preocupada por aproximarse por medio de marcos propios de la sociología de la cultura al rol espectadorial y a cuál fue la recepción que tuvo el cine italiano por parte de los obreros inmigrados. Todo ello, con la intención de “*renouer les liens entre sociologie de la culture et*

⁶¹BERGER, Verena; KOMORI, Miya (Eds.): *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Piscataway: LIT Verlag Münster, Transaction Publishers, 2010.

⁶²MAMULA, Tijana: *Cinema and Language Loss: Displacement, Visuality and the Filmic Image*. Nueva York, Oxon: Routledge, Routledge Advances in Film Studies, 2013.

⁶³BAILEY, Cameron: “What the Story Is: An Interview with Srinivas Krishna”. *CineAction!*, núm. 28, primavera 1992, p. 38.

⁶⁴MALIK, Sarita: “Beyond ‘the Cinema of Duty’? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s”. En HIGHSON, Andrew (Ed.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. Londres: Cassell, 1996, pp. 202-215.

⁶⁵BURNS, Rob: “Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational...”, *Op. Cit.*, p. 133.

histoire sociale, et entre histoire de l'art et histoire des publics”⁶⁶.

*

Considerados todos estos conceptos y acercamientos propuestos por diversos estudios que versan sobre las representaciones cinematográficas de la emigración, centremos nuestra atención en cuál es el estado de la cuestión relativo a los análisis realizados en torno a cómo el cine español ha abordado estos desplazamientos. En este sentido, advirtamos al lector que, en primer lugar, valoraremos aquellas obras fundamentales que se han acercado a este asunto, al margen de si éstas toman en cuenta la emigración exterior, la interior, el exilio o la inmigración. Mencionados estos hitos dentro de la historiografía dedicada a este tema, se han considerado el resto de propuestas subdividiéndolas en diferentes categorías en función de si estudian la representación de la inmigración hacia España, la emigración interior, la emigración económica hacia América y Europa o el exilio. Todo esto lo hemos determinado con la finalidad de poder efectuar una consideración más precisa y detallada. De hecho, las razones que nos han llevado a hacer tal división residen en que, en muchas ocasiones, la historiografía les ha dedicado estudios completamente separados, examinándolas de modo independiente las unas de las otras. Esta segregación nos permite demostrar, de manera totalmente clara, el evidente décalage que existe entre la enorme cantidad de investigaciones consagradas a la inmigración en detrimento del resto, así como también ocupan una posición muy destacada aquellas centradas en las migraciones hacia América. El resto, en cambio, gozan de pocos acercamientos, si bien tanto la emigración interior como el exilio cuentan todavía con algunas aportaciones significativas; en cambio, el caso de la representación de la emigración española hacia Europa es un terreno que, sin duda alguna, ha recibido una atención mucho menor y casi epidérmica. Por otra parte, advirtamos que en este recorrido omitimos aquellos textos que analizan sólo uno o dos films, a modo de estudio de caso, en la medida en que se trata de aportaciones muy puntuales y poco representativas dentro del conjunto de investigaciones de cierta envergadura dedicadas al tema.

Empecemos, sin embargo, por valorar aquellos libros fundamentales al respecto, un asunto que abordaremos teniendo en cuenta cuándo se publicaron, de tal modo que, primeramente, tenemos que aludir a una obra de temática bastante singular escrita por Nathan E. Richardson⁶⁷ y publicada en 2002, en la cual se aborda el estereotipo del “paleta” en el cine español desde el año 1950 hasta el 2000, contemplando, por ende, la emigración interior. Por otra parte, tres años más tarde apareció el primer volumen dedicado íntegramente a la representación de los movimientos migratorios en el cine español, nos referimos a *La memoria escondida: cine y emigración*, una

⁶⁶LEVERATTO, Jean-Marc: *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*. Paris: La Dispute, 2010, p. 11.

⁶⁷RICHARDSON, Nathan E.: *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film (1950-2000)*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.

obra escrita por Eduardo Moyano⁶⁸. Se trata de un estudio que, por lo que respecta a los desplazamientos de españoles, considera pocos títulos y, a su vez, los enmarca en asuntos muy diversos como son la conquista de América, la posterior emigración dirigida a este continente, la emigración interior, lo que denomina partidas hacia “otros mundos” y que se refiere a África, y a la emigración hacia Europa, valorando únicamente, de manera muy somera, dos propuestas esenciales: *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970). Asimismo, también estima la representación de la inmigración a partir de acercarse a la emigración de distintas procedencias, concretamente atiende a aquella originaria de África, del Este en general y de China en concreto, y del Caribe. En algunos capítulos individuales se refiere al paro, al racismo y a la memoria. En cualquier caso, se trata de una obra que recopila un conjunto amplio de temas, así como incluye algunas entrevistas a realizadores; sin embargo, no deja de ser una publicación más bien de divulgación o dirigida a un público muy amplio, de ahí que se centre solamente en los títulos más significativos y no efectúe una investigación en profundidad. En la misma senda y del mismo año deberíamos ubicar un libro de Chema Castiello⁶⁹, *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*, en este caso preocupado únicamente por la representación de quienes emigran a España y articulado a partir de breves contextualizaciones y fichas de los principales films al respecto. Así las cosas, podemos afirmar que esta iniciativa se constituye en una suerte de guía comentada de películas que puede resultar de utilidad para la programación de actividades vinculadas a la enseñanza o para proyecciones con fines culturales.

De hecho, tal como veremos más adelante, tanto Eduardo Moyano como Chema Castiello son dos autores que han dedicado varios libros a las representaciones que el cine español ha dispensado a la temática migratoria; antes, no obstante, y siguiendo este recorrido cronológico, debemos detenernos en Isabel Santaolalla⁷⁰, sin duda una de las mejores especialistas que existen sobre las relaciones entre el cine español y la inmigración. En el año 2005 publicó un libro que se ha convertido en un puntal clave en los estudios sobre la materia, *Los “Otros”. Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*, dedicado a estudiar con gran detenimiento y aportando interesantes consideraciones en torno a cómo el cine español contemporáneo ha abordado la figura del otro, vinculada a la inmigración. Un tema que, por otra parte, no ha dejado de investigar y al que le ha dedicado numerosos estudios.

⁶⁸MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Cine y emigración*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.

⁶⁹CASTIELLO, Chema: *Los parias de la tierra. Inmigrantes...*, *Op. Cit.* Este autor ha considerado en numerosas ocasiones la cuestión migratoria, de ahí que en las próximas páginas vayamos citando sus aportaciones relativas al cine español; empero, también escribió un libro centrado en la representación de las migraciones y las minorías en el cine internacional, nos referimos a: CASTIELLO, Chema: *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*. Madrid: Talasa Ediciones, 2001.

⁷⁰SANTAOLALLA, Isabel: *Los “Otros”. Etnicidad y “raza”...*, *Op. Cit.*

En estas fechas el tema migratorio y su relación con el cine tomó cierto empuje, tal como lo atestigua la celebración de ciclos dedicados a ello, pudiendo traer a colación aquel denominado “Emigrantes”, amparado en la 54ª edición del Festival de Cine de San Sebastián”; asimismo, también despunta un pequeño opúsculo de Vicente Sánchez-Biosca⁷¹, *Emigrantes, inmigrantes, exiliados: ciclo de cine*, derivado de un ciclo realizado ese año y publicado por el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad. De ese mismo año también existe una interesante propuesta, por lo que respecta a los estudios sobre la representación de la emigración española hacia América en el ámbito literario, nos referimos a un libro de María P. Tajés⁷², el cual dedica un capítulo al film *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1988).

En una senda bastante parecida a la de este libro, encontraríamos uno escrito al año siguiente por Katarzyna Olga Beilin⁷³, dedicado en esta ocasión a las imágenes que de la otredad proporciona la literatura y el cine español contemporáneo. Estos dos últimos libros mencionados, junto con el de Santaolalla, confirman el interés que depositará el hispanismo en estas temáticas vinculadas a la otredad, en todos estos casos fruto de países anglófonos. Una dirección en la que también ubicamos una sugestiva obra publicada en el año 2007 y editada por Rosalía Cornejo Parriego⁷⁴, así como otra editada este mismo año por Cristina Sánchez Conejero⁷⁵. La primera de ambas está dedicada a la memoria colonial y a la inmigración generada con posterioridad a la dictadura y se articula en distintos bloques (memoria colonial, miradas africanistas, miradas transnacionales y miradas éticas), dedicando nada menos que cuatro capítulos al ámbito de la inmigración en el cine español actual. La segunda, en cambio, atiende de manera más tangencial a la emigración en la medida en que se focaliza en un concepto capital como es la “*Spanishness*”, considerando relatos que comprenden desde la memoria de la Guerra Civil española hasta la actualidad. Por otra parte, puesto que aludimos a la cuestión colonial, también queremos simplemente subrayar la importancia de Alberto Elena⁷⁶ por lo que atañe a las investigaciones

⁷¹SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Emigrantes, inmigrantes, exiliados: ciclo de cine*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, Col·lecció Quaderns del MuVIM, serie minor 2, 2006.

⁷²TAJES, María P.: *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo. Desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*. Berna: Peter Lang, 2006.

⁷³BEILIN, Katarzyna Olga: *Del infierno al cuerpo. La otredad en la narrativa y en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ediciones libertarias, 2007.

⁷⁴CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (Ed.): *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Bellaterra, 2007.

⁷⁵SÁNCHEZ CONEJERO, Cristina (Ed.): *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th – 21st Century*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

⁷⁶Entre sus prolíficos estudios sobre el tema, destaquemos los siguientes: ELENA, Alberto; VEGA ALFARO, Eduardo de la (Eds.): *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Ministerio de Cultura, ICAA, Filmoteca Española, Cuadernos de la Filmoteca Española, 2009; ELENA, Alberto: “Cine y propaganda colonial: de la Guerra Civil a la Segunda Guerra Mundial”. En CASTRO DE PAZ, José Luis; CASTRO DE PAZ, David (Coords.): *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos: aproximaciones analíticas e historiográficas*. La Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 97-118; ELENA, Alberto: *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial*

sobre este tema, un historiador al que citaremos más adelante a propósito de algunos de sus textos dedicados a la representación de la inmigración en el cine.

También en ese mismo año, es decir, en 2007, aunque en una dirección distinta, se publicó un volumen titulado *La inmigración en clave de comedia*, escrito por Ricardo Arana Mariscal⁷⁷, destinado a educadores y cuyo fin era el de convertirse en una propuesta pedagógica centrada en varios títulos que contemplan las migraciones en el cine, valorando tanto propuestas españolas como extranjeras y elaborando fichas y actividades didácticas. De hecho, de un tiempo a esta parte han proliferado bastantes iniciativas que se acercan a la emigración cinematográfica para configurar planteamientos pedagógicos o realizar acercamientos divulgativos, piénsese al respecto en una obra de María Dolores Melendreras Reguero⁷⁸ en la que se abordan los casos de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970).

En el ámbito de la investigación, no obstante, sobresale otra propuesta de 2008 que nos encarrila, nuevamente, al terreno de aproximaciones efectuadas por hispanistas vinculados a universidades anglófonas; nos referimos a un libro editado por Benita Sampedro Vizcaya y Simon Doubleday⁷⁹. Éste, bajo el título de *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, se preocupa por las fronteras españolas en el contexto de la globalización estimando preciso cuestionarlas; una visión bajo la que se acogen diversos capítulos relativos tanto al terreno histórico como en relación a las representaciones literarias y cinematográficas, atendiendo a la inmigración en el cine español contemporáneo.

Como fácilmente puede advertirse, muy pocas de estas obras se ocupan de la representación cinematográfica de la emigración española y, en caso de hacerlo, aquella que recibe mayor atención es la que tiene América como destino. Justo por eso es especialmente

español. Barcelona: Edicions Bellaterra, Colección Alborán, 2010; ELENA, Alberto: “La llamada de África: una aproximación al cine colonial español”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 1, 1997, pp. 271-281; ELENA, Alberto: “Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 4, 1996, pp. 83-120; ELENA, Alberto: *Romancero marroquí. El cine africanista durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, ICAA, Filmoteca Española, Cuadernos de la Filmoteca Española, 2004; ELENA, Alberto: “Políticas cinematográficas coloniales: España, Francia y el Protectorado de Marruecos”. En RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando; FELIPE RODGÍEUZ, Helena de Jesús de (Coords.): *El protectorado español en Marruecos: gestión colonial e identidades*. Madrid: Centro de Comunicaciones CSIC, RedIRIS, 2002, pp. 13-36; ELENA, Alberto: “El silencio de África: la (inexistente) reflexión poscolonial en el cine español de la Transición”. En PALACIO ARRANZ, Manuel; CUVALO, Antonija (Coords.): *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, pp. 135-148. Asimismo, también dirigió tesis doctorales vinculadas a la emigración y la diáspora, destacando la siguiente: MARTÍN MORÁN, Ana: *Culturas de la Diáspora. La comunidad francomagrebí en el cine francés contemporáneo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral dirigida por el Dr. Alberto Elena, 2008.

⁷⁷ARANA MARISCAL, Ricardo: *La inmigración en clave de comedia*. Bilbao: Bakeaz, 2007.

⁷⁸MELENDRERAS REGUERO, María Dolores: *La emigración española a Europa en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Háblame Ediciones, Tutorial Formación. 2009.

⁷⁹SAMPEDRO, Benita; DOUBLEDAY, Simon (Eds.): *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. Nueva York, Oxford: Berghahn Books, 2008.

destacable la publicación de un libro en el año 2009 que derivaba, a su vez, de un congreso celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela, coordinado por Julio Hernández Borge y Domingo L. González Lopo⁸⁰. Este volumen, a pesar de que su título sea *La emigración en el cine. Diversos enfoques*, reúne una serie de estudios que consideran la emigración española en términos históricos en distintos siglos sin relación alguna con el cine, así como congrega capítulos escritos por diversos especialistas que atienden tanto a representaciones migratorias en el cine internacional como a las imágenes de la emigración y a la inmigración en el cine español. Sin embargo, podemos afirmar sin rebozo que, en el caso de la emigración, se cede una mayor atención a aquella con destino a América en detrimento de aquella dirigida a Europa.

Un año más tarde, nos reencontramos nuevamente con una obra de Chema Castiello⁸¹ titulada en este caso *Con maletas de cartón: la emigración española en el cine*. Igual que su otro libro ya mencionado, ésta nos ubica otra vez en el terreno de las fichas fílmicas sobre películas relativas a la temática migratoria, si bien en esta ocasión a propósito únicamente del caso español. Los films valorados, aunque de manera muy superficial, se refieren tanto a la emigración hacia América como al exilio, a la emigración interior y a la emigración europea. Mayor interés tiene, sin embargo, una propuesta editada este mismo año por Montserrat Iglesias Santos⁸² a la que ya hemos aludido previamente y en la que se compilan textos dedicados a la construcción del otro en el cine y en la literatura española contemporánea. En una línea semejante, aunque atendiendo con mayor detenimiento a la otredad en la España contemporánea en términos históricos y culturales, pero no representativos en la medida en que dedica sólo tres capítulos a la televisión y al cine, podemos traer a colación, del año 2011, una obra coordinada por Silvina Schammah Gesser y Raanan Rein⁸³. De igual modo, en este mismo año la revista *Quaderns de Cine*⁸⁴, publicada por la Universidad de Alicante, dedicó un volumen entero a la representación cinematográfica de la emigración española, planteando una obra de cierto interés dado que compila once artículos que valoran las relaciones entre el cine y las migraciones, enfrentándose a distintos casos bajo un gran espectro e incluyendo estudios que se aproximan al cine norteamericano, portugués, griego o español. De este último, se consideran títulos relativos tanto a la emigración interior como a la exterior hacia América y Europa, contemplando también el exilio. Sin embargo, no deja de tratarse de una reunión de textos, de tal modo que cada uno de ellos es auto-conclusivo e

⁸⁰HERNÁNDEZ BORGE, Julio; GONZÁLEZ LOPO, Domingo L. (Coords.): *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional de la Cátedra UNESCO 226 sobre migración*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2009.

⁸¹CASTIELLO, Chema: *Con maletas de cartón: la emigración española en el cine*. San Sebastián: Tercera Prensa, Gakoa Liburuak, 2010.

⁸²IGLESIAS SANTOS, Montserrat: *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura...*, *Op. Cit.*

⁸³SCHAMMAH GESSER, Silvina; REIN, Raanan (Coords.): *El otro en la España contemporánea. Prácticas, discursos y representaciones*. Sevilla: Fundación Tres Culturas, Colección Ánfora 5, 2011.

⁸⁴AA.VV.: *Quaderns de Cine (Cine i emigració)*, núm. 6, 2011.

independiente del resto; así las cosas, a pesar de que algunos resultan de gran interés, no se aborda el fenómeno bajo una visión unitaria. De igual manera sucede en otra propuesta, del año 2012, coordinada por los doctores Mónica Cantero-Exojo, María Luisa Van Liew y José Carlos Suárez Fernández⁸⁵ en la que se congregan diversos escritos, en este caso relativos únicamente a las representaciones de las migraciones en el cine español a lo largo de una variada cronología. Tal hecho se antoja bastante contradictorio a tenor del título de la propuesta según el cual ésta únicamente debería focalizarse en el cine actual *-Fotogramas para la multiculturalidad. Migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo-*; sin embargo, al acercarnos a su contenido, fácilmente se advierte que hay capítulos dedicados a realizaciones de los años treinta, cincuenta o sesenta. Sea como fuere, se trata de una publicación que pretende compilar varios textos relativamente breves que abordan tanto la emigración española interior como la exterior y la inmigración, aislados unos de otros.

Con un alcance más ambicioso encontraríamos una obra de Thomas G. Deveny⁸⁶ que, bajo el título de *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*, tiene como objetivo ocuparse de las representaciones cinematográficas de las migraciones contemporáneas en las películas de habla hispana, dedicando un solo capítulo al cine español. En cambio, el resto se destinan al argentino, al mexicano y a producciones de América Central y del Caribe hispánico, así como también hay tres capítulos que no están circunscritos a una de estas geografías en concreto, sino que su enfoque es de corte temático. Y no menos interés tiene otro libro publicado esta misma anualidad, editado por Luis E. Parés⁸⁷, centrado en una cuestión muy desatendida por parte de la historiografía del cine español como son ciertos cineastas de nuestro país que trabajaron en París, caso de Fernando Arrabal, José María Berzosa, Joaquín Lledó o Jorge Amat. Es decir, en este opúsculo, que reúne textos de varios historiadores, no se considera la representación de la emigración propiamente sino el traslado de algunos cineastas españoles a Europa, aunque ello no impide que en algunos casos éstos hayan abordado el tema y, por tanto, se tome en cuenta.

Tampoco podemos pasar por alto la publicación, en el año 2014, de un par de libros interesantes dedicados a dos temas clave para el cine español contemporáneo. En primer lugar, destacamos uno centrado en el cine documental que trata la inmigración en España, escrito por Pablo Martín Escudero⁸⁸, quien ya dedicó su tesis doctoral a este mismo asunto y ha escrito varios

⁸⁵CANTERO, Mónica; VAN LIEW, María Luisa; SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos (Eds.): *Fotogramas para la multiculturalidad. Migraciones y alteridad en el cine español contemporáneo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2012.

⁸⁶DEVENY, Thomas G.: *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2012.

⁸⁷PARÉS, Luis E.: *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012.

⁸⁸MARÍN ESCUDERO, Pablo: *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*. Salamanca: Editorial Comunicación Social, 2014.

artículos sobre el tema; en segundo lugar, traemos a colación otro editado por Teresa Ulloa Fernández⁸⁹ al que ya nos hemos referido anteriormente y que se ubica en una senda parecida a los ya citados de Isabel Santaolalla, Montserrat Iglesias Santos o Silvina Schammah Gesser y Raanan Rein en la medida en que, nuevamente, aborda el asunto bajo el prisma de la otredad, focalizándose no únicamente en el cine español sino en lo que denomina la “cultura hispánica” en general.

Terminemos este recorrido a través de las principales publicaciones refiriéndonos a dos libros del año 2016, comenzando por uno de Eduardo Moyano⁹⁰ titulado *La piel quemada: Cine y emigración*, una iniciativa deudora, sin duda alguna, de la obra ya aludida que este autor publicó en 2005. Y así es no sólo porque aborde los títulos bajo los mismos enfoques y, en su conjunto, refleje la misma voluntad de convertirse en una propuesta divulgativa que atiende a las realizaciones más representativas sobre esta temática, sino porque publica nuevamente algunas de las entrevistas ya transcritas en su precedente. En este caso valora la emigración interior, la exterior con destino a América, aquella dirigida a otros continentes y aquella rumbo a Europa. En esta última, que es aquella que nos concierne, se detiene brevemente en *Notes sur l'émigration* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) o *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015). Asimismo, se refiere al exilio -atendiendo sucintamente a *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961) y, de paso, a algunas propuestas latinoamericanas- y ofrece un último punto dedicado a la representación de las emigraciones hacia los Estados Unidos y Europa en cinematografías extranjeras. La otra iniciativa de este año que estimamos necesario mencionar se debe a Raquel Vega Durán⁹¹, autora de un libro con un título muy descriptivo de su contenido: *Emigrant Dreams, Immigrant Borders. Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. En este caso se pone el acento, sobre todo, en el cine contemporáneo, si bien en el primer capítulo contrapone lo que denomina las “*Emigrant Memories*” con la inmigración hacia España; no obstante, en el resto de la obra se valoran cuestiones actuales relativas a las fronteras y a la inmigración.

Hasta aquí este recorrido a través de las principales aportaciones existentes centradas en estudiar las migraciones en el cine español. Semejante viaje nos ha posibilitado transitar a través de varios títulos que ponen de manifiesto la diferencia cuantitativa y cualitativa que existe entre las aportaciones focalizadas en la inmigración y aquellas dedicadas a la emigración, siendo las primeras las que han gozado de mayor atención. Llegados a este punto, acto seguido atenderemos,

⁸⁹FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa (Ed.): *Otherness in Hispanic...*, *Op. Cit.*

⁹⁰MOYANO, Eduardo: *La piel quemada: Cine y emigración*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2016.

⁹¹VEGA-DURÁN, Raquel: *Emigrant Dreams, Immigrant Borders. Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. Lanham, Londres: Bucknell University Press, 2016.

de una manera mucho más somera, a aquellos textos que, a propósito del cine español, tratan las distintas migraciones, comenzando por aquellos que son más abundantes y que conciernen a la inmigración. Empero, no abordaremos este asunto con gran detenimiento, sino que esbozaremos las distintas líneas de trabajo que se han desarrollado en relación a las diferentes parcelas temáticas consideradas.

En ese sentido y por lo que atañe a las indagaciones en torno a la representación cinematográfica de aquellos que vienen a España, para poder encontrar los primeros estudios cabe remontarse a la década de los años noventa, algo natural habida cuenta que es a finales de esta década cuando este hecho se convirtió en un fenómeno de primer orden; no obstante, es cierto que ya desde comienzos de la misma existieron films que lo reflejaron; piénsese al respecto en una aportación tan temprana como es *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990). De un tiempo a esta parte, además, no han dejado de proliferar, de la misma manera que, en paralelo, se han seguido produciendo numerosos films que, ya sea desde el ámbito de la ficción o de la no ficción, se han acercado a ello. Como es previsible, muchos de los textos que lo han abordado se han definido en valorar sólo una película o un par de ellas, un tipo de aproximaciones que, justamente, aquí no tendremos en cuenta no sólo porque existan muchas, sino porque en sí mismas no tienen suficiente peso o trascendencia a la hora de constituir un marco historiográfico amplio y general. Ha habido aportaciones, en cambio, que se han acercado a este asunto procurando ofrecer juicios de conjunto o con mayores miras, piénsese al respecto en autores como Isolina Ballesteros⁹², quien ha dedicado múltiples escritos a este tema, o también en María Jesús Alonso Seoane⁹³, Swagata Basu⁹⁴, Chema Castiello⁹⁵, Alberto Elena⁹⁶, Inmaculada Gordillo Álvarez⁹⁷, Jesús Varela Zapata⁹⁸, Raquel Seijas o María Eugenia González Cortés⁹⁹. Sin embargo, igualmente existen estudios centrados en alguna cuestión en concreto, detectando planteamientos que acotan el

⁹²BALLESTEROS, Isolina: “‘Immigration Cinema’ in/and the European Union”. *Cultural and Media Studies. European Perspectives*, vol. I, 2009, pp. 189-215.

⁹³ALONSO SEOANE, María Jesús: “Imaginario social del cine español de migraciones”. *Imagonautas*, vol. 1, 2, 2012, pp. 41-61.

⁹⁴BASU, Swagata: “La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración”. *Hispanic Horizon*, núm. 28, 2011, pp. 26-47.

⁹⁵CASTIELLO, Chema: “La construcción cinematográfica del inmigrante”. En BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio M.; FORNIELES ALCARAZ, Javier (Ed.): *Manual sobre Comunicación e Inmigración*. San Sebastián: Gakoa Liburuak, 2008, pp. 327-349.

⁹⁶ELENA, Alberto: “Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 49, 2005, pp. 54-65.

⁹⁷GORDILLO ALVAREZ, Inmaculada: “El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo”. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 4, 2007, pp. 207-222.

⁹⁸VARELA-ZAPATA, Jesús: “Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual”. *Iberoamericana*, núm. 34, año 9, junio 2009, pp. 77-87.

⁹⁹SEIJAS, Raquel; GONZÁLEZ CORTÉS, María Eugenia: “Inmigración y cine en la ficción cinematográfica española (2011-2015)”. En AA.VV.: *VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España*. Granada: Universidad de Granada, 2015, sin paginación.

corpus fílmico por medio de considerar el origen o procedencia de los emigrantes, de tal modo que hay indagaciones que se han focalizado en aquellos que vienen de América Latina¹⁰⁰ o bien en aquellos oriundos de África¹⁰¹. El concepto de otredad también se ha convertido en una útil vía de aproximación a este tipo de realizaciones, muy vinculado a cuestiones como el racismo o la noción de “raza” y ha dado lugar, además de a los libros ya citados sobre este tema, a múltiples iniciativas¹⁰², del mismo modo que otros han atendido a la condición femenina de las mujeres

¹⁰⁰Véanse al respecto las aportaciones de los siguientes autores: ÁLVAREZ SUÁREZ, Inmaculada: “Masculinidades encontradas: Estrategias de representación de género en el cine español sobre inmigración cubana”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 28, 2008, pp. 61-76; AVILÉS BARANDIARÁN, Javier: “El inmigrante latinoamericano en el cine español”. En AZCONA PASTOR, José Manuel: *Emigración y relaciones bilaterales España-Chile (1810-2015)*. Madrid: Dykinson, 2016, pp. 335-262; CAMINIOS, Alfredo; RUIZ MUÑOZ, María Jesús: “Cine argentino y español: difusa nacionalidad de actores y personajes”. *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 1, núm. 1, 2008, pp. 113-119; DÍAZ LÓPEZ, Marina: “Cierta música lejana de la lengua: Latinoamericanos en el cine español, 1926-1975”. *Secuencias: revista de historia del cine*, núm. 22, 2005, pp. 76-106; ELENA, Alberto: “Latinoamericanos en el cine español: Los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 22, 2005, pp. 107-133; SANTAOLALLA, Isabel: “A Case of Split Identity? Europe and Spanish America in Recent Spanish Cinema”. *Journal of Contemporary European Studies*, 15, 1, 2007, pp. 67-78.

¹⁰¹Destaquemos las siguientes obras: CASTIELLO, Chema: “Inmigrantes en el cine español: el caso marroquí”. En LÓPEZ GARCÍA, Bernabé; BERRIANE, Mohamed: *Atlas de la inmigración marroquí en España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 425-427; COSTA MAS, José: “Inmigrantes y minorías de origen africano en la gran pantalla: España, la oleada reciente; Francia, la segunda generación”. En MONTORO, Carolina; LÓPEZ, Dolores; PONS, Juan José; BARCENILLA, M^a Camino (Eds.): *La inmigración internacional: motor de cambios sociodemográficos y territoriales*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2009, pp. 147-153; LÓPEZ GARCÍA, Bernabé: “El cine y las relaciones hispano-marroquíes: de la imagen del protegido a la del inmigrado”. *Cuadernos Africanos. Revista de la Asociación Española de Africanistas*, 4, 1999, pp. 693-708; MARTÍN CORRALES, Eloy: “Árabes y musulmanes en el cine español de la democracia (1979-2000)”. *Mugak. Centro de Estudios y Documentación sobre racismo y xenofobia*, núm. 11, 2000, pp. 28-29; NAIR, Parvati: “Borderline Men: Gender, Place and Power in Representations of Moroccans in Recent Spanish Cinema”. En MARSH, Steven; NAIR, Parvati: *Gender and Spanish Cinema*. Oxford y Nueva York: Berg, 2004, pp. 103-118; PERALTA GARCÍA, Lidia: “La representación de la inmigración subsahariana a través del documental de producción española”. *Revista Telos (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, febrero-mayo 2015, pp. 1-11; VICENOT, Emmanuel: “Alou, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix”. En BERTHIER, Nancy; SEGUIN, Jean-Claude (Eds.): *Penser le cinéma espagnol, 1975-2000*. Lyon: GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002, pp. 87-95.

¹⁰²Piénsese en los siguientes títulos: DAVIES, Ian: “Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español”. *Letras hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, vol. 3, tema 1, 2006, pp. 98-112; FLESLER, Daniela: “New Racism, Intercultural Romance, and the Immigration Question in Contemporary Spanish Cinema”. *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 1, núm. 2, 2004, pp. 103-118; MOLINA GAVILÁN, Yolanda; DI SALVO, Thomas J.: “Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema”. *Ciberletras*, vol. 5, 2001, no paginado; SANTAOLALLA, Isabel: “Cine y migraciones. Inmigración, ‘raza’ y género en el cine español actual”. *Mugak*, núm. 34, 2006, pp. 9-17; SANTAOLALLA, Isabel: “Ethnic and Racial configurations in Contemporary Spanish culture”. En LABANY, Jo: *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical debates and cultural practice*, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 55-71; SANTAOLALLA, Isabel: “Inmigración, ‘raza’ y género en el cine español actual”. En GARCÍA CASTAÑO, F.J.; MURIEL LÓPEZ, C. (Eds.): *La inmigración en España: contextos y alternativas*. Granada: Laboratorio de Estudios Interculturales, vol. II, 2002, pp. 55-62; SANTAOLALLA, Isabel: “The Representation of Ethnicity and ‘Race’ in Contemporary Spanish Cinema”. *Cineaste*, vol. 29, núm. 1, invierno 2003, pp. 44-49; URIOSTE, Carmen de: “Migración y racismo en el cine español”. *Monographic Review / Revista Monográfica*, vol. 15, 1999, pp. 44-59; VILLAR-HERNÁNDEZ, Paz: “El otro: conflictos de identidad en el cine español contemporáneo”. AA.VV.: *Working papers in Romance Languages and Literature. Pennsylvania: Graduate Romanic Association*, 2002, 6/2001-2002, sin paginación.

emigrantes¹⁰³, a temas más puntuales como la representación de la masculinidad de los sujetos migrantes¹⁰⁴, a la ciudad y la presencia de inmigrantes en ella¹⁰⁵ y en cómo lo han abordado el documental¹⁰⁶ o los medios de comunicación¹⁰⁷. Además de todos estos proyectos, debemos afirmar que también encontramos varias iniciativas en el terreno de trabajos de fin de grado, de fin de máster o de tesis doctorales que, de algún modo, se acercan a la representación cinematográfica

¹⁰³Véanse los siguientes: AIERBE, Peio M.: “Representación de las mujeres trabajadoras inmigrantes en los medios de comunicación”. En BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio Miguel (Coord.): *Comunicación, empleo y mujer inmigrante*. San Sebastián: Tercera Prensa, 2008, pp. 7-20; ALONSO SEOANE, María Jesús: “Roles femeninos en el cine de migraciones en España”. *Aposta-revista de ciencias sociales*, núm. 51, octubre, noviembre y diciembre 2011, pp. 1-21; ARGOTE, Rosabel: “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI”. *Feminismo/s: la revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, núm. 2, 2003, pp. 121-138; BALLESTEROS, Isolina: “Embracing the other: the feminization of Spanish ‘immigration cinema’”. *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, 2005, pp. 3-14; CARTY, Gabrielle: “La mujer inmigrante indefensa: Princesas, lejos de su reino”. *Iberoamericana*, núm. 34, 2009, pp. 127-135; CRUZADO RODRÍGUEZ, María de los Ángeles: “Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del XXI”. *Dossiers Feministes*, núm. 20, 2015, pp. 43-61; GARCÍA CARRASCO, Pilar: “Análisis del trato migratorio a las mujeres en América a través del cine”. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, vol. 3, 2014, pp. 68-83; MARÍN ESCUDERO, Pablo: “Una mirada sociocrítica sobre la mujer inmigrante en el documental español reciente”. *Sociocriticism*, vol. XXVII, 1 y 2, 2012, pp. 315-346.

¹⁰⁴Valgan a modo de ejemplo las siguientes propuestas: BALLESTEROS, Isolina: “Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film”. *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 3, 2006, pp. 169-185; SANTAOLALLA, Isabel: “Inmigración y masculinidad en el cine español actual”. En HERRERA, J.; MARTÍNEZ-CARAZO, C. (Eds.): *Hispanismo y cine*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2007, pp. 463-476.

¹⁰⁵Piénsese en las siguientes aportaciones: ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos; GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz: “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición”. *Icono 14*, núm. 8, 2011, pp. 1-22; LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique: *Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas*. Alicante: Universidad de Alicante, Tesis doctoral dirigida por Antonio Ramos Hidalgo y Gabino Ponce Herrero, 2004.

¹⁰⁶Sin duda el mayor especialista al respecto es Pablo Marín Escudero, autor de textos como los siguientes: MARÍN ESCUDERO, Pablo: *Cine documental e inmigración en España. Una lectura...*, Op. Cit.; MARÍN ESCUDERO, Pablo: “La difícil emergencia del sujeto inmigrante en el documental español reciente”. En AA.VV.: *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Culture of communication / Communication of culture*. La Coruña: Univeridade da Coruña, 2012, pp. 2175-2183.

¹⁰⁷Entre otros, sobresalen: FUEYO GUTIÉRREZ, Aquilina; JEVIA ARTIME, Isabel: “Educar para reconstruir las representaciones de los medios de comunicación y las industrias culturales sobre las personas emigrantes”. *Revista electrónica interuniversitaria de formación del profesorado*, vol. 15, núm. 2, 2012, pp. 101-109; LACALLE, Charo: *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega, 2008; MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique: “Cine e inmigración: otra ventana abierta para el debate. Cómo expresan los medios de comunicación la emigración, el mestizaje y las relaciones interétnicas”. En CHECA Y OLMOS, F. (Ed.): *La inmigración sale a la calle. Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona: Icaria, 2008, pp. 231-252; NAVARRO GARCÍA, Laura: “Racismo y medios de comunicación: Representaciones del inmigrante magrebí en el cine español”. *Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 6, 2009, pp. 337-362; RIZO GARCÍA, Marta: “El discurso sobre el otro en la televisión: una propuesta de análisis”. *Noticias de la Comunicación*, núm. 16, 2000, sin paginación; RUIZ COLLANTES, Xavier; FERRÉS, Joan; OBRADORS, Matilde; PUJADAS, Eva; PÉREZ, Oliver: “La imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas”. *Política y cultura*, núm. 26, 2006, pp. 93-108; SMITH, Paul Julian: “Representando a los otros: el cine y la televisión contemporánea”. En SCHAMMAH GESSER, S.; REIN, R. (Coords.): *El otro en la España contemporánea. Prácticas, discursos y representaciones*. Sevilla: Fundación Tres Culturas, Colección Ánfora 5, 2011, pp. 319-335; VAN DIJK, Teun A.: *Racismo y análisis crítico del discurso*. Barcelona: Paidós, 1997; VAN DIJK, Teun A.: *Discursos sobre la inmigración en España: los medios de comunicación, los parlamentos y las administraciones*. Barcelona: CIDOB, 2007.

de la inmigración en producciones españolas contemporáneas¹⁰⁸; así se certifica, de manera preclara, que no hay parangón entre la cantidad de estudios existentes sobre este asunto y el resto de movimientos migratorios que atañen a los españoles.

Menos abundantes son, con gran diferencia, los trabajos centrados en las migraciones interiores, un tema que se ha abordado principalmente en obras a propósito de la representación del campo en el cine español, dedicadas a contraponer las representaciones campo-ciudad o a atender meramente al ámbito rural. En esta área sobresalen especialmente las aportaciones de Pedro Poyato Sánchez¹⁰⁹, si bien existen otras propuestas y, en los últimos años, se han

¹⁰⁸Piénsese al respecto en los siguientes: CAVIELLES-LLAMAS, Iván: *De otros a nosotros: El cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)*. Madrid: Universidad de Amherst, programa de doctorado de la Universidad Carlos III, Tesis de licenciatura, dirigida por la Dra. Barbara Zecchi, 2009; ESPINOSA OCHOA, Daniela: *La representación del proceso de integración de la inmigración latinoamericana en el cine contemporáneo español (2005-2010)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Trabajo de fin de máster, dirigido por el Dr. A. Huertas, 2011; GARCÍA, Javier Miguel: *Cine e inmigración en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Grado en Relaciones Laborales y Recursos Humanos, Facultad de Ciencias del Trabajo Valencia, trabajo de fin de grado dirigido por el Dr. José Antonio Orejas Casas, 2016; JESURUN, Eero: *Representación del inmigrante subsahariano en el cine español*. Madrid: Universidad Carlos III, Departamento Humanidades, Filosofía, Lenguaje y Literatura, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Montserrat Iglesias, 2011; LASO ATIENZA, M^a del Pilar: *Cine y derechos sociales: la inmigración en el cine español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias del Trabajo, trabajo de fin de grado dirigido por el Dr. José Antonio Orejas Casas, 2014; LÓPEZ-AGUILERA, Ana M.: *Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión*. Ciudad: Universidad de Nebraska-Lincoln, Tesis de licenciatura dirigida por el Dr. Oscar Pereira, 2010; LYNCH, Lorraine Anne: *Amnesia y Nostalgia. Una Odisea Africana y Española: La Inmigración Africana en la España Contemporánea como vista en tres representaciones filmicas españolas*. Ciudad: Georgia State University, Trabajo de fin de máster dirigido por el Dr. William Nichols y la Dra. Leslie Marsh, 2010; MARÍN ESCUDERO, Pablo: *Construcción de la identidad inmigrante en el discurso fílmico y literario español de los 90*. Madrid: Universidad Carlos III, tesis de máster en humanidades, dirigida por el Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martínez, 2006; MARÍN ESCUDERO, Pablo: *El documental español sobre inmigración (2000-2010). Una lectura sociocrítica*. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de Literatura, tesis doctoral dirigida por el Dr. Domingo Sánchez-Mesa Martínez, 2012; MOLINA ALONSO, Ana María: *El cine de inmigración en España como recurso didáctico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Educación de Palencia, trabajo de fin de grado dirigido por el Dr. José Antonio Orejas Casas, 2014; RAKASEDER, Johanna: *Las mujeres, protagonistas de la 'inmigración hispanoamericana' en el cine y la literatura de España*. Viena: Universidad de Viena, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, tesis doctoral dirigida por la Dra. Emanuela Hagerm 2012; RODRÍGUEZ RUIZ, Emma Thais: *Vistas más allá de la frontera: Blanco, negro... ¿gris?. Perspectivas de la inmigración en el cine español entre los años 60 y 90*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación, trabajo de fin de grado dirigido por el Dr. Luis Fernando de Iturrate Cárdenes, 2015; RUESGA CABEZA, María: *El cine de inmigración en España como herramienta educativa*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Educación de Palencia, trabajo de fin de grado dirigido por José Antonio Orejas Casas, 2016; SINISTERRA RENTERÍA, Francia: *Representación de la inmigración latinoamericana en el cine español: aproximación teórica y metodológica*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació, dirigida por el Dr. Nicolás Lorite, 2012; TEIXIDÓ FARRÉ, Gemma: *Representaciones de la mujer inmigrante en el cine español contemporáneo*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Comunicación, Trabajo de investigación de postgrado, dirigido por el Dr. P. Medina, 2010.

¹⁰⁹Véanse al respecto las siguientes publicaciones: POYATO SÁNCHEZ, Pedro; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (Coords.): *Campo y contracampo en el documental rural en España*. Málaga: Diputación de Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2013; POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Ed.): *El cine rural y sus vínculos con la Ciudad, la Literatura y la Pintura. V y VI Muestra de Cine Rural celebradas en Dos Torres (Córdoba), en el mes de octubre de 2007 y 2008*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2010; POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Ed.): *Clásicos del cine rural. VII Muestra de Cine Rural*

desarrollado varias que se aproximan a esta temática¹¹⁰. Empero, estamos convencidos de que es un camino que en los próximos años deberá seguir transitándose para analizarlo con la atención que merece a tenor, no sólo de la importancia que han tenido el agro y las migraciones interiores en la historia de nuestro país, sino también por lo que respecta al interés cinematográfico de algunas de las propuestas que lo tienen en cuenta.

Por lo que atañe a las representaciones cinematográficas sobre la emigración española al exterior, éste ha sido un tema que ha gozado de cierta atención previamente a la existencia de textos centrados en el estudio de la representación de la inmigración, aunque numéricamente haya menos aproximaciones. Por lo que respecta a los primerísimos que existen al respecto, debemos remitirnos a un caso muy temprano como es un pequeño artículo de Emmanuel Larraz de 1987¹¹¹, autor que posteriormente ha vuelto a valorar esta cuestión¹¹², así como también, en relación al caso de la emigración gallega hacia América, existen estudios de gran interés que fechan de los años noventa. De hecho, creemos necesario diferenciar aquellas aportaciones centradas en realizaciones donde los españoles se dirigen a América de aquellas que muestran a personajes que

celebrada en Dos Torres (Córdoba), de 28 al 30 de Octubre de 2009. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2010; POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Ed.): *Paisajes del Cine Rural Español. IX Muestra de Cine Rural en Dos Torres (Córdoba), celebrada los días del 26 al 28 de octubre de 2011.* Córdoba: Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2013; POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Ed.): *El realismo y sus formas en el cine rural español. IV Muestra de Cine Rural celebrada en Dos Torres (Córdoba), del 4 al 6 de octubre de 2006.* Córdoba: Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2009; POYATO SÁNCHEZ, Pedro (Ed.): *Lo rural en el cine español. III Muestra de Cine Rural celebrado en Dos Torres (Córdoba), del 5 al 7 de octubre de 2005.* Córdoba: Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2007.

¹¹⁰Atendiendo a un rango cronológico amplio y dejando de lado aquellos textos centrados en un solo film o en un par, destaquemos las siguientes: ANTONINO I QUERALT, Aída: “El imaginario rural cinematográfico: la contramodernidad española de los 50”. *Opción*, vol. 10, 2016, pp. 15-35; BARDEM MUÑOZ, Juan Antonio: “¿Por qué el cine español se olvida siempre del campo? *El Boletín, MAPA*, febrero 1995, Vida Rural, núm. 16, abril 1995, pp. 104-105; CORTÉS MARTÍ, José M^a.: “Surcos sobre el asfalto al 9N metropolitano. Reflexión del fenómeno migratorio español”. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, núm. 19, pp. 57-67; CRESPO GUERRERO, José Manuel; QUIROSA GARCÍA, Victoria: “La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempos de cambio”. *Methados. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 2, 2, 2014, pp. 286-294; GARCÍA DE LEÓN, María Antonia: “Los personajes rurales en el cine español: Historia y sociología de un arquetipo rural: la figura del paleta”. En AA.VV.: *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 323-332; GÓMEZ, Agustín; POYATO, Pedro (Coords.): *Profundidad de campo.* Girona: Luces de Gálibo, 2011; GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español”. En AA.VV.: *El campo en el cine español.* Valencia: Banco de Crédito Agrícola, 1988, pp. 13-27; MARTÍNEZ CEBOLLA, Alberto: “La memoria de la emigración. Una aproximación al reflejo de la emigración y el éxodo rural en la música y el cine español”. *Rujar: miscelánea del centro de Estudios Bajo Martín*, núm. 13, 2012, pp. 19-32; OVIES, Alberto: “Campo y ciudad en el cine español”. En CAMARERO, Gloria (Ed.): *I Congreso Internacional de Historia.* Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 798-809; RINCÓN DÍEZ, Aintzane: “Marisol y tío Agustín: Dos paletos en Madrid. Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine”. *Ecléctica*, núm. 2, 2013, pp. 90-101.

¹¹¹LARRAZ, Emmanuel: “Images de l’émigration dans le cinéma de l’Espagne franquiste”. En AA.VV.: *Media et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle.* Dijon: Université de Dijon, Département d’Espagnol, 1987, pp. 201-208.

¹¹²LARRAZ, Emmanuel: “El retorno de los emigrados en el cine español (1948-1989)”. En CUESTA BUSTILLO, Josefina (Coord.): *Retornos (De exilios y migraciones).* Madrid: Fundación Largo Caballero, 1999, pp. 371-384.

parten a Europa, pues la cantidad de estudios dedicados a uno y otro asunto es muy distinta. No cabe duda de que la senda que se aproxima a las migraciones ultramarinas ha sido mucho más transitada, destacando sobremanera los textos de Manuel González Álvarez¹¹³, quien ha tratado este asunto en repetidas ocasiones, aunque también otros han puesto en pie otras propuestas de gran interés¹¹⁴.

Menos tinta se ha empleado, sin duda, en el análisis de la representación de la emigración española hacia Europa, debiendo tener presente que, salvo ciertos capítulos o artículos pertenecientes a algunas de las obras que hemos citado anteriormente a propósito de las principales aportaciones bibliográficas que existen sobre migraciones y cine español¹¹⁵, pocos

¹¹³Además de dedicar numerosos estudios al tema, destinó su tesina a analizar justamente la emigración gallega a América, su referencia exacta es la siguiente: GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: *Galicia, cine e emigración*. Vigo: Universidad de Vigo, tesina dirigida por el Dr. José Luis Castro de Paz, 2002. De entre sus distintas aportaciones, mencionemos las siguientes: GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Aproximaciones as imaxes do indiano no cinema español”. *Estudios Migratorios*, núm. 11-12, 2001, pp. 337-346; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Cine e emigración”. En CASTRO DE PAZ, José Luis (Dir.): *Historia do cine en Galicia*. Oleiros: Vía Láctea, 1996, pp. 216-234; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: *Cine restaurado: nuestras fiestas de allá (1928), Galicia y Buenos Aires (1931)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Arquivo de Emigración Galega, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2000; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Cuba, Galicia, cine e emigración”. En FONTENLA SAN JUAN, Concepción; SILVE, Manuel: *Galicia-Cuba. Un patrimonio cultural de referencias y conferencias. Actas de Congreso*. Sada: Castro, 2000, pp. 199-212; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Galicia, cine e emigración”. En AA.VV.: *A Galicia exterior. Catálogo de exposición*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1997, pp. 104-113; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Los gallegos y el cine en América”. En AA. VV.: *Galicia e América: cinco siglos de historia*. Santiago de Compostela: Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, Consello da Cultura Galega, 1992, pp. 112-116.

¹¹⁴Entre algunas otras y sin considerar estudios dedicados a un único título o a un solo realizador, señalemos las siguientes: AMORÓS PONS, Anna: “O uso da imaxe cinematográfica como promoción publicitaria entre as dúas Galicias atlánticas”. En KREMER, Dieter: *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos: un século de estudos galegos, Galicia fóra de Galicia, Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras, Cátedra de Cultura Gallega, 17-21 de abril de 2000*. Sada: Ed. Castro, Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 2000, vol. II, pp. 999-1006; AVILÉS BARANDIARÁN, Javier: “El arquetipo del emigrante español en el cine de América y Europa”. En AZCONA PASTOR, José Manuel; ESCALONA CHADEZ, Israel (Dirs.): *Cuba y España. Procesos migratorios e impronta perdurable (Siglos XIX y XX)*. Ciudad: Madrid: Dykinson, 2014, pp. 288-310; FOLGAR DE LA CALLE, José María; MARTÍN SÁNCHEZ, Rita: “Miradas cinematográficas sobre a emigración gallega”. *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, núm. 11, 2000, pp. 421-438; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *Icônes littéraires et stéréotypes sociaux. L'image des immigrants galiciens en Argentine (1800-1960)*. Besançon: Presses Universitaires de Franche Comté, 2013; ROCA, Silvia: “Nos-otros emigrantes. El estereotipo de la diáspora gallega en el cine argentino”. AA.VV.: *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2012, pp. 1-18; SCHMIDT, Susana: “El imaginario del retorno en las historias de migración del cine argentino-español”. *Temas de Historia Argentina y Americana*, vol. 20, enero-diciembre 2012, pp. 131-156; VARDERÍ, Alejandro: “‘Prepara el equipaje y la tortilla’: Migraciones, exilio y cultura popular en el cine español de la dictadura”. *Alba de América: Revista Literaria*, vol. 23, núm. 43-44, 2004, pp. 289-295.

¹¹⁵Por lo que respecta a las obras no colectivas, algunas páginas le han dedicado las siguientes publicaciones: ARANA MARISCAL, Ricardo: *La inmigración en clave...*, *Op. Cit.*; CASTIELLO, Chema: *Con maletas de cartón...*, *Op. Cit.*; MELENDRERAS REGUERO, María Dolores: *La emigración española a Europa...*, *Op. Cit.*; MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida...*, *Op. Cit.*; MOYANO, Eduardo: *La piel quemada...*, *Op. Cit.*; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Emigrantes, inmigrantes, exiliados...*, *Op. Cit.*; VEGA-DURÁN, Raquel: *Emigrant Dreams, Immigrant Borders*, *Op. Cit.* En relación a capítulos pertenecientes a libros colectivos, destaquemos los que siguen: RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Imaginarios de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias”. En

estudios hay sobre esta cuestión¹¹⁶, quedando reducidos a textos que plantean el tema de una manera muy general¹¹⁷ o, por lo contrario, se trata de enfoques comprometidos únicamente con una sola película. Claro está, pues, que pocas investigaciones se han realizado en esta dirección, mientras que, en cambio, a propósito de la televisión destinada a los emigrantes españoles residentes en países europeos, se elaboró una tesis doctoral, nos referimos a aquella escrita por Sonia Martín Pérez¹¹⁸. Además, por lo que respecta a las indagaciones procedentes de los países de recepción europeos, cabe decir que también la bibliografía/hemerografía que se acerca a la representación de los emigrantes españoles es harto escasa, pudiendo encontrar sólo algunas propuestas en el caso francés¹¹⁹; algo distinto, sin duda, de lo que ocurre con los referidos a

HERNÁNDEZ BORGE, Julio; GONZÁLEZ LOPO, Domingo L. (Coords.): *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional de la Cátedra UNESCO 226 sobre migración*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2009, pp. 61-73; BERGER, Verena; KOMORI, Miya: “La estética de la emigración: la figura del emigrante en el cine español y portugués”. *Quaderns de Cine (Cine i emigració)*, núm. 6, 2011, pp. 19-32; GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “Cine e inmigración. ¿“El puente” a la felicidad?”. *Quaderns de Cine (Cine i emigració)*, núm. 6, 2011, pp. 83-93.

¹¹⁶Existen estudios que abordan, aunque sea de modo sintético, tanto las migraciones interiores como exteriores en el cine español, aludamos al respecto a tres de ellos: BALLESTEROS, Isolina: “Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español”. *Hispanófila*, vol. 177, junio 2016, pp. 249-261; FRAILE, Teresa; VIÑUELA, Eduardo: “Cantos de ida y vuelta: discursos sobre la inmigración en la música del cine español del cambio de siglo”. *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 92, 2015, pp. 951-963; PIÑOL LLORET, Marta: “Els moviments migratoris en el cinema català: identitats i processos d’integració”. En RODRÍGUEZ GRANELL, Ana (Coord.): *Identitats en conflicte en el cinema català*. Barcelona: Editorial UOC, 2016, pp. 75-96.

¹¹⁷Piénsese al respecto en los siguientes: AVILÉS BARANDIARÁN, Javier: “El arquetipo del emigrante español en el cine de América y...”. *Op. Cit.*; CHECA GODOY, Antonio: “Maquis y emigrantes, una recuperación y un vacío en el cine de la transición”. *Quaderns de Cine (Cine i Transició (1975-1982))*, núm. 2, 2008, pp. 33-41; GUADANO, Luis: “¿Y el público no cuenta? Cine, Emigración y estrategias de representación (1930-1960). De la contextualización histórica de la producción a la matriz cultural de la significación”. *Dissidences*, vol. 5, núm 10, sin paginación; QUINTANA FERNÁNDEZ, A.: “El cine español como fuente historiográfica para el estudio de la emigración de españoles a Alemania en el desarrollo franquista”. *Ubi Sunt?: Revista de historia*, núm. 23, 2008, pp. 96-108.

¹¹⁸La referencia exacta de esta investigación es la que sigue: MARTÍN PÉREZ, Sonia: *La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975): el papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Sociología, tesis doctoral dirigida por la Dra. Julia Varela, 2012. Esta tesis doctoral se ha publicado, su referencia es la siguiente: MARTÍN PÉREZ, Sonia: *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975: el papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Madrid: Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2012. Asimismo, esta autora ha escrito un artículo sobre este tema, véase: MARTÍN PÉREZ, Sonia: “Aproximación a la historia y al papel de la televisión en la emigración española a Europa”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 14, 2014, pp. 61-84.

¹¹⁹Por lo que respecta a este asunto, véanse los siguientes estudios: ANGOUSTURES, Aline: “Les espagnols dans le cinéma français (1945-1965). *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 14, núm. 1, 1998, pp. 221-252; BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre: “Toni, Maria, Joan, Concini et les autres: la représentation des Italiens et des Espagnols dans le cinéma français de 1935 à 1946”. En MILZA, Pierra; PESCHANSKI, Denis (Dirs.): *Italiens et espagnols en France (1938-1946)*. Paris: CNRS, IHTP, 1991, pp. 249-263; BOU ACHAM, Amal: *L'étranger dans le cinéma de fiction français: essai d'interprétation sociologique*. Paris: Université Paris Descartes, tesis doctoral dirigida por el Dr. Michel Maffesoli, 2008; DELMAS, Serène; TEULIÈRES, Laure: *Étrangers d'ici. Migrants et migrations au cinéma*. Toulouse: Éditions Privat, La Cinémathèque de Toulouse, 2012; MILLS-AFFIF, Édouard: *Filmer les immigrés. Les*

América Latina.

Tampoco han gozado de mucha fortuna aquellos dedicados a la representación cinematográfica del exilio español, pues si bien le han dedicado algunas páginas ciertas obras que atienden a las imágenes que el cinematógrafo ha proporcionado de la Guerra Civil o de la memoria histórica¹²⁰, no existen demasiadas publicaciones que aborden este asunto de manera monográfica. Otro tema distinto son las investigaciones referidas a los realizadores españoles que se exiliaron en América Latina, terreno que sí que ha recibido cierta atención y en el que despunta una obra clásica y pionera como es *Cine español en el exilio, 1936-1939*, escrita por Román Gubern¹²¹. No obstante, por lo que concierne a la valoración del exilio y obviando las

représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986. Bruselas: Éditions de Boeck & Larquier, Institut National de l'Audiovisuel, 2004.

¹²⁰Piénsese al respecto en propuestas como las siguientes: AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1996.; CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición); CAPARRÓS LERA, Josep Maria; CRUSELLS VALETA, Magí; SÁNCHEZ BARBA, Francesc (Eds.): *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015; CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2000; FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La Guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, 2 vols.; GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986; GUBERN, Román: “La guerra civil vista por el cine del franquismo”, En JULIÁ, Santos (Dir.): *Memoria de la guerra civil y del franquismo*. Madrid: Taurus, Fundación Pablo Iglesias, 2006, pp. 163-196; GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. *HMiC: Història Moderna i Contemporània*, núm. 3, 2005, pp. 151-167; IBÁÑEZ, Juan Carlos; ANANIA, Francesca (Coords.): *Memoria histórica e identidad en el cine y televisión*. Sevilla, Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2010; MAROTO CAMINO, Mercedes: *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War*. Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011; MORAL MARTÍN, Francisco Javier: “Los perdedores de la Guerra Civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria”. *ZER – Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 17, núm. 32, 2012, pp. 171-186; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza, 2006; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: “De la ‘película histórica’ al cine de la memoria”. En CAMARERO, Gloria; DE LAS HERAS, Beatriz; DE CRUZ, Vanessa: *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses ‘Luís de Camoes’, 2008, pp. 87-96.

¹²¹Su referencia completa es la que sigue: GUBERN, Román: *Cine español en el exilio, 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976. En esta misma senda de atender la labor de los cineastas españoles en el exilio y sin mencionar textos dedicados a un solo cineasta en concreto, sobresalen, entre otros, los siguientes: ESPAÑA, Rafael de: “El exilio cinematográfico español en México”. En YANKELEVICH, Pablo (Coord.): *México, país de refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: Plaza y Valdés, Conaculta, 2002, pp. 229-243; GORLA, Paola Laura: “El exilio del cine español en Hispanoamérica”. En LLERA ESTEBAN, Luis de (Coord.): *El último exilio español en América*. Madrid: Mapfre, 1996, pp. 705-740; MATHIEU, José Agustín: “Las migraciones de cineastas españoles”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 358, 1980, pp. 156-172; RODRÍGUEZ, Juan: “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”. *Clío: History and Teaching*, núm. 25, 2002, sin paginación; RODRÍGUEZ, Juan: “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”. *Taiifa: Publicación trimestral de literatura*, núm 4, 1997, pp. 197-224; RODRÍGUEZ, Juan: “Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta”. *Quaderns de Vallençana*, núm. 3, 2009, pp. 22-35; RODRÍGUEZ, Juan: “Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)”. *Iberoamericana*, año 12, núm. 47, septiembre 2012, pp. 157-168; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: “Raíces y supervivencia del cine español en el exilio”. AA.VV.: *Después de la alambrada: El arte español en el exilio, 1939-1960*. Zaragoza: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 324-335; VEGA, Eduardo de la: “El exilio cinematográfico español en México (1936-

aportaciones centradas en una película específica -sin duda el título que ha recibido más estudios es *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), atesorando algunos de gran interés- debemos mencionar aquellas publicaciones más relevantes refiriéndonos a dos obras en concreto que destacan por encima del resto: *Cine y exilio. Forma(s) de la Ausencia*, de José Luis Castro de Paz¹²², y *Exilio y cine*, editado por María Pilar Rodríguez Pérez¹²³. La primera de ambas opta por el análisis textual -aunque también alude al contexto histórico cuando es preciso- y se articula en una introducción y tres capítulos que abordan varios asuntos o títulos fundamentales sobre esta cuestión: el punto introductorio, además de abrir la publicación, considera la película *Sierra de Teruel / L'Espoir* (André Malraux, 1939), un film clave para los derrotados; el capítulo primero se focaliza en una película seminal para el exilio, *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961); el siguiente, valora el exilio interior a partir de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973); y el último, se centra en la actriz María Casares. Por lo que atañe al libro mentado en segunda posición, éste consiste en una compilación de estudios en torno al asunto que ahora nos ocupa, articulándose alrededor de cinco temas, cada uno de los cuales reúne distintos capítulos. Éstos cinco bloques se concretan en los siguientes epígrafes: “El exilio en el cine vasco y el cine vasco en el exilio”; “El exilio en el cine español y el cine español en el exilio”; “Guiones, adaptaciones, documentales y crítica de cine”; “Pintura y fotografía”; y “Exilio en Cuba y en Rusia”.

Al margen de estas dos aportaciones más notables, existen artículos y comunicaciones en congresos que se acercan a esta cuestión con el propósito de ofrecer una visión general del tema o sistematizarlo; sin embargo, por su propia naturaleza, se trata de investigaciones de poca extensión, un hecho que necesariamente afecta a la superficialidad con la que debe tratarse el objeto de atención¹²⁴. En una línea diametralmente opuesta, también encontramos otros

1961)”. Cuadernos de la Academia, núm. 9, 2001, pp. 21-42. En una senda parecida, pero por lo que respecta a Europa, sobresale esta obra que ya hemos citado: PARÉS, Luis E.: *Filmar el exilio... Op. Cit.*

¹²²Su referencia exacta es la siguiente: CASTRO DE PAZ, José Luis: *Cine y exilio. Forma(s) de la Ausencia*. A Coruña: Via Láctea Editorial, 2004.

¹²³Se trata de: RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013.

¹²⁴Por lo que respecta a las aportaciones de corte panorámico, véanse las siguientes: BRÉMARD, Bénédicte: “Los niños de ninguna parte. El cine del exilio español”. En SEGUIN, Jean-Claude; BERTHIER, Nancy (Eds.): *Cine, Nación(es) y nacionalidad(es) en España*. Madrid: Casa Velázquez, 2007; GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús; HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa: “El exilio republicano en el cine documental español”. En CASAS SÁNCHEZ, José Luis; DURÁN ALCALÁ, Francisco (Coords.): *Los exilios en España (siglos XIX y XX): III Congreso sobre el Republicanismo*. Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2005, vol. 2, pp. 257-268; GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús; HERNÁNDEZ RÍOS, María Luisa: “El tratamiento del exilio en el cine español de ficción: La memoria recuperada”. En CASAS SÁNCHEZ, José Luis; DURÁN ALCALÁ, Francisco (Coords.): *Los exilios en España (siglos XIX y XX): III Congreso sobre el Republicanismo*. Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 2005, vol. 2, pp. 235-255; MARTÍNEZ, Josefina: “La emigración infantil en la pantalla y el cine en el exilio”. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 8 (ejemplar dedicado a Fuentes archivísticas para el estudio del exilio republicano de 1939), 2007, pp. 177-182; PIÑOL LLORET, Marta: “La representación del exilio republicano en los largometrajes españoles”. En CASTÁN LANASPA, Javier; PÉREZ DE CASTRO,

demasiado focalizados en unos pocos títulos¹²⁵. Así las cosas, podemos afirmar a boca llena que, al igual que sucede con la representación de las migraciones interiores y de aquellas exteriores con destino a Europa, se trata de una materia que demanda una mayor atención.

A partir de todo lo comentado, consideramos que quedan suficientemente claros y evidenciados los motivos que nos han conducido a elegir este tema de tesis, pues creemos firmemente que se trata de un territorio que carece de estudios que, con el detenimiento preciso, aborden un corpus fílmico exhaustivo y lo estudien con el rigor necesario y la observación y contextualización que merece.

Ramón; FIZ FUERTES, Irune R. (Coords.): *Estudios de Historia y Estética del Cine. 50 aniversario de la cátedra de cine de la Universidad de Valladolid*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Cátedra de Cine Universidad de Valladolid, 2015, pp. 241-246; PÉREZ BOWIE, José Antonio: “La figura del exiliado franquista”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; DE HARO GARCÍA, Noemí; MURGA CASTRO, Idoia (Coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Ediciones Doce Calles, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pp. 107-118.

¹²⁵A propósito de casos centrados en algunos films en concreto, sin ánimo de exhaustividad, destaquemos los siguientes: BALLESTEROS, Isolina: “Las niñas del cine español: La evasión infantil en ‘El espíritu de la colmena’, ‘El sur’, y ‘Los años oscuros’”. *Revista Hispánica Moderna*, núm. 2, 1996, pp. 232-242; GONZÁLEZ, Fernando: “Exilio, identidad, historia, forma fílmica. *La guerre est finie, Nueve cartas a Berta*”. *FilmHistoria*, vol. 10, núm. 1-2, 2000, sin paginación; GONZÁLEZ, Fernando: “La sombra del exilio. La figura del exiliado en el cine español de ficción: los casos de *Nueve Cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino y de *El Otro Árbol de Guernica*, de Pedro Lazaga”. En AA.VV.: *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 211-228.

1.5.- MARCOS TEÓRICOS

Teniendo en cuenta la naturaleza de esta investigación y el uso que efectúa de distintas perspectivas de estudio, resulta lógico que la definición de un fundamento teórico tenga un elevado interés. Así, tomaremos en cuenta discursos y propuestas que corresponden a distintas disciplinas y que nos permitirán profundizar, como es debido, en nuestro objeto de atención. Pues bien, para comunicar cómo hemos ideado este asunto, hemos establecido tres grados que detallamos en un marco teórico general, en uno referencial y en otro específico. En este sentido, por lo que respecta al general, se ha determinado un suelo teórico conformado por distintas áreas de estudio que iremos concretando a continuación y que, quizás de más lejana a más concreta según nuestro tema de estudio, son las que siguen: el empleo y validez de los métodos cualitativos y cuantitativos en sociología; las principales teorías que se aproximan a los movimientos migratorios; los planteamientos sobre urbanismo; la antropología cultural; las propuestas acerca de la otredad y xenofobia desarrolladas en los estudios culturales y en la teoría postcolonial; la sociología española en el siglo XX; la memoria histórica; las relaciones entre el cine y la historia; y el enfoque temático y el empleo del cine por parte de las ciencias sociales.

Si comenzamos por el primer elemento definido, no cabe duda de que la sociología tiene una gran relevancia para el estudio de las migraciones, por tanto, no podemos menoscabar algunas de las teorías y opiniones desarrolladas en torno a lo que se conoce como perspectiva cualitativa. El método que planteamos en esta investigación es justamente de este tipo, es decir, opta por poner el acento en la interpretación de los hechos y lo vamos a tener en cuenta aplicado al estudio de las producciones cinematográficas; asimismo, destaquemos que este enfoque es el que atiende a las historias de vida o a las entrevistas. Este procedimiento también ha recibido la calificación de humanístico, pues se contrapone a lo que se denomina perspectiva cuantitativa o cientificista, la cual apuesta por la generación de teorías basadas en análisis empíricos y objetivos de los hechos, empleando datos estadísticos, encuestas y experimentación. De hecho, es preciso que advirtamos que, en varios momentos -así sucedió en la década de los años treinta-, se estimó que las teorías y conclusiones obtenidas de estudios cualitativos eran parciales y no contrastables. De este modo, se sostenía que, si bien podían ser de utilidad como antesala de estudios cuantitativos, no podían ser válidos por sí mismos; no obstante, hoy en día tenemos una visión muy distinta al respecto, pues en muchas ocasiones se emplean ambas perspectivas, aunándolas.

Sin embargo, si nos remontamos al nacimiento de este problema de índole metodológica, cabe ubicarnos en el siglo XIX, siendo preciso traer a colación a Heinrich Rickert¹²⁶, mentor de

¹²⁶RICKERT, Heinrich: *Ciencia cultural y ciencia natural*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

Weber, así como a Wilhelm Dilthey¹²⁷, dos autores que opusieron la perspectiva propia de las ciencias humanas a aquella utilizada por las ciencias naturales. En esa dirección no podemos menoscabar la importancia que tuvo la Escuela de Chicago en aras de la defensa del método cualitativo, sobresaliendo al respecto una personalidad en concreto, Florian Znaniecki. Dado que en nuestra tesis abordamos la emigración, resulta muy significativo aludir a su obra *El campesino polaco en Europa y en América*, un libro que escribió junto con William I. Thomas¹²⁸. En él, plantean una investigación sobre la situación de los campesinos polacos emigrados a partir de sus experiencias personales. De hecho, si bien es cierto que, tal como ya hemos comentado, la utilidad de este método fue cuestionada en la medida en que resulta imposible confirmar los resultados de una manera objetiva, tal juicio viró en los años sesenta al entrar en profunda crisis la idea de la verificación hipotética de las teorías, destacando al respecto pensadores clave como Thomas Kuhn¹²⁹, Karl R. Popper¹³⁰ o Imre Lakatós¹³¹. El primero de ellos, sostuvo la imposibilidad de comparar paradigmas de un modo empírico; el segundo, afirmó que las teorías únicamente pueden ser falsadas, pero no verificadas; el tercero, aseveró que no era factible ni constatar teorías, ni refutarlas. Ni que decir tiene que, a día de hoy, no se pone en duda la coherencia de los estudios cualitativos, procurando no caer en una visión reduccionista que apueste únicamente por esta metodología o por la cuantitativa, sino que se estima que ambas tienen su evidente funcionalidad y razón de ser en función de qué tipo de estudio se lleve a cabo, siendo absolutamente posible combinarlas y emplearlas a la par.

Evocada esta dicotomía metodológica, acto seguido corresponde acercarnos a algunos de los principales suelos teóricos que han existido en relación a los estudios migratorios. Un asunto esencial, sin duda, en la medida en que permite valorar y comprender adecuadamente temas como los desplazamientos, las causas que los motivan o la incorporación del emigrante en la nueva sociedad de acogida, teniendo presentes las diversas lecturas teóricas que sobre ello se han efectuado. En ese sentido debemos señalar que no existe un único enfoque, sino que ha habido muchas teorías que se han acercado al fenómeno migratorio empleando diferentes perspectivas. Por ello, creemos que sería reduccionista e incorrecto referirnos a una teoría global o general de las migraciones. Destaquemos al respecto que, hasta la década de los años ochenta, no se detectó la necesidad de revisar y cuestionar antiguos planteamientos en aras de crear nuevos enfoques y

¹²⁷DILTHEY, Wilhelm: *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

¹²⁸ZNANIECKI, Florian; THOMAS, William I.: *El campesino polaco en Europa y en América*. Madrid: BOE, CIS, 2004 (1ª Ed. Boston: Gorham Press, 1918-1920).

¹²⁹KUHN, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

¹³⁰POPPER, Karl R.: *Conjectures and refutations: the growth of scientific knowledge*. Nueva York: Basic Books, 1962.

¹³¹LAKATÓS, Imre: *Proofs and Refutations: The Logic of Mathematical Discovery*. Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press, 1976.

líneas de estudio; no obstante, para retrotraernos a los primeros textos teóricos sobre el tema debemos remontarnos a finales del siglo XIX – primera mitad del siglo XX. Se trataba, claro está, de las primeras aproximaciones y, por ende, es natural que fuesen teorías generales que deseaban explicar el fenómeno, de tal modo que se constituían en análisis macroeconómicos dirigidos a investigar de un modo empírico el porqué de los desplazamientos. De este modo, se desatendía al individuo y, en vistas de buscar razones y explicaciones a estos movimientos, se establecieron leyes. En esta dirección debemos aludir al autor del primer marco teórico sobre migraciones, es decir, a Ernst Georg Ravenstein¹³², quien formalizó unas leyes migratorias en el año 1885. Concretamente estipuló nada menos que doce leyes que comprendían estos movimientos como desplazamientos causados por el sistema capitalista, una concepción que conocemos como el modelo de los “*pull and push factors*” y que estriba en ubicar las causas de las migraciones en las diferencias económicas que existen entre distintas zonas. Claro está que hoy en día tal enfoque se antoja totalmente reduccionista, incompleto y parcial, pero no debemos olvidar que durante mucho tiempo se fue perfeccionando este modelo y se le añadieron nuevas cuestiones; sobresalen al respecto las aportaciones de varios autores entre los que destaca Everett S. Lee¹³³. Sin embargo, para encontrar una revisión o replanteamiento del tema debemos remontarnos a los años sesenta del siglo XX, un periodo en el cual se sugirieron múltiples lecturas y teorías sobre las migraciones que apostaron, de nuevo, por una óptica macroeconómica, es decir, se formularon bajo un punto de vista amplio o panorámico; no obstante, también hubo quienes optaron por enfoques microeconómicos, o sea, se inclinaron por analizar el fenómeno de un modo más concreto o focalizado.

Por lo que respecta a los estudios de tipo macroeconómico, descollan autores como William Arthur Lewis¹³⁴ y sus planteamientos en torno a la idea de oferta ilimitada presente en las ciudades; John Harris y Michael P. Todaro¹³⁵ y sus teorizaciones sobre el concepto de las ganancias esperadas; o Michael Joseph Piore¹³⁶ y su explicación de las migraciones como resultado del desequilibrio existente entre el sector primario y secundario, siendo fundamental el segundo mencionado en los países occidentales. En relación a los análisis microeconómicos, para poder entenderlos cabe tener presente el desarrollo y los marcos teóricos propios de las ciencias

¹³²RAVENSTEIN, Ernst Georg: “The Laws of Migration”. *Journal of the Statistical Society*, XLVIII, II, 1885, pp. 198-199; RAVENSTEIN, Ernst Georg: “The Laws of Migration. Second Paper”. *Journal of the Statistical Society*, LII, II, 1889, pp. 241-301.

¹³³LEE, Everett S.: “A Theory of Migration”. *Demography*, vol. 3, 1, 1996, pp. 47-57.

¹³⁴LEWIS, William Arthur: “Desarrollo económico con oferta ilimitada de mano de obra”. *El Trimestre económico*, vol. XXVII, 4, núm. 108, octubre-diciembre 1960, pp. 629-675.

¹³⁵HARRIS, John R.; TODARO, Michael P.: “Migration Unemployment and Development: A Two Sector Analysis”. *American Economic Review*, vol. 60, 1, 1970, pp. 126-142.

¹³⁶PIORE, Michael Joseph; DOERINGER, Peter B.: “Los mercados internos de trabajo”. En TOHARIA, Luis (Ed.): *El Mercado de trabajo: teorías y aplicaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, pp. 341-388.

sociales en la medida en que están estrechamente conectados a la idea de la microhistoria, es decir, un concepto clave en las investigaciones de Carlo Ginzburg¹³⁷. Pero sin perder el rumbo y extendernos demasiado en esta cuestión, señalemos que, por lo que atañe al asunto migratorio, el objetivo sería atender a unidades pequeñas de población, valorando, por ejemplo, el estudio de familia o empleando fuentes orales de un grupo reducido. De este modo, al disminuir el tamaño de la muestra a la que se atiende, se pueden considerar casos más concretos y es factible tener en cuenta un mayor número de temas, ajustándolos a cada objeto de atención según sea preciso. No obstante, hoy en día no se estima que sea mejor o más útil un enfoque macro o micro, sino que ambos son perfectamente compatibles.

Antes de dar por concluida esta valoración en torno a las teorías migratorias, señalemos tres en concreto, respetando su orden de aparición, que nos posibilitan aproximarnos a cómo se ha considerado durante mucho tiempo este asunto. La primera de ellas corresponde a la más tradicional y se trata de la teoría económica neoclásica. Ésta sostiene que los desplazamientos derivan del mercado de trabajo en la medida en que son causados por las diferencias salariales, por las diversas condiciones de empleo de los distintos países y por los costes migratorios. De esto ya se desprende, por tanto, que se trata de una perspectiva que no únicamente tiene en cuenta los flujos migratorios en general, sino que también juzga al emigrante en tanto que partícipe activo que tiene presente cuestiones como la distancia de desplazamiento, las oportunidades laborales o las cadenas migratorias, entre otras. Empero, resulta lógico pensar que no es posible racionalizar los comportamientos de las personas, de modo que plantea una visión, en cierto modo reduccionista, en tanto que sus hipótesis descansan en un conjunto incompleto y parcial de factores; así las cosas, esta teoría no resulta absolutamente eficaz para entender un fenómeno tan poliédrico como es el migratorio.

La segunda teoría es la denominada Economía de las Migraciones y su nacimiento está estrechamente relacionado con los estudios que se efectuaron desde el terreno demográfico en la década de los años sesenta del siglo XX y que tomaban a la unidad familiar como objeto de análisis. De esta manera, el foco se coloca en lo que entendemos como ciclo vital o, en otras palabras, en las diferentes fases que experimenta un círculo familiar desde que se genera hasta que desaparece. En esta senda resultan de especial interés los estudios de Michael J. Greenwood¹³⁸.

La tercera y última teoría que citamos es la de las redes migratorias, cuyo desarrollo remite a los años ochenta del siglo XX, aunque se originó en los años setenta. Ésta concede una gran atención a las cadenas o redes migratorias que nacen a causa de los desplazamientos,

¹³⁷GINZBURG, Carlo: *Il Formaggio e I vermin: il cosmo di un mugnaio del '500*. Turín: Giulio Einaudi, 1976.

¹³⁸De entre ellos, véase: GREENWOOD, Michael J.: "Human Migration: theories, models, and empirical studies". *Journal of Regional Science*, vol. 25, 4, 1985, pp. 521-544.

estudiando el efecto llamada, así como valorando la importancia que tienen estas estructuras para los emigrantes, actuando de manera favorable, por ejemplo, en la adaptación del emigrante en el país de acogida; sin embargo, también pueden dificultar su integración. En esta línea destacan estudiosos como Michael Anderson¹³⁹ o Tamara K. Hareven¹⁴⁰, quienes abordaron la relevancia de la familia, en la creación de una estructura de relaciones, en el marco de aquellos movimientos que se realizaron de un ámbito rural a uno urbano en los siglos XIX y XX. Asimismo, la condición femenina es otro aspecto importante dentro de esta teoría, del mismo modo que también resulta clave en la Nueva Economía de las Migraciones en tanto que focalizada en el núcleo familiar.

Por otra parte, otro valioso marco teórico al que aludiremos muy brevemente es aquel que tiene que ver con los estudios de urbanismo en la medida en que permite aproximarnos a las lecturas realizadas a propósito de los lugares en los que se han asentado los emigrantes. En esta dirección sobresalen diferentes teorías urbanísticas que consideran los movimientos migratorios, destacando al respecto los planteamientos efectuados por la Escuela de Chicago. Esta corriente abordó el crecimiento de la ciudad que da nombre a la escuela, un núcleo urbano cuya población, de finales del siglo XIX a comienzos del XX, aumentó sobremanera, llevándoles a establecer una conexión entre el urbanismo y la adaptación de los emigrantes. Tal doctrina nació en el Departamento de Sociología de la Universidad de Chicago, fundado en 1892 y consta de dos etapas diferenciadas: la primera, comprende desde su génesis hasta los años veinte, periodo en el que destaca George H. Mead y que se caracteriza por realizar estudios empíricos y carecer de marco teórico; la segunda, denominada Segunda Escuela de Chicago, empezó en la década de los años treinta y estableció una sólida base conceptual. A este segundo periodo pertenecen autores como Herbert Blumer o Everett Huges; no obstante, a causa del desarrollo del funcionalismo, la escuela se escindió en 1935. Aun así, a comienzos de la década de los sesenta vivió un nuevo empuje gracias a los alumnos de Blumer, quienes se encargaron de dotar de nueva vida a sus preceptos. Pues bien, la relevancia de esta escuela en relación al tema que nos ocupa estriba en que valoraron la asimilación e integración de los emigrantes, considerando que, si ésta no resultaba positiva, derivaba en marginación y se reflejaba también en su reparto por barrios y urbanizaciones, afectando a su constitución.

En otro orden de cosas, también recurrimos a la antropología cultural para constituir nuestro suelo teórico, es decir, nos referimos a aquella vertiente de la antropología dedicada a estudiar la cultura y la sociedad, encargada de ahondar en temas clave como las estructuras

¹³⁹ANDERSON, Michael: "Urban migration in nineteenth century Lancashire. Some insights into two competing hypotheses". *Annales de Demographie Historique*, 1971, pp. 13-26.

¹⁴⁰HAREVEN, Tamara K.: *Transitions. The Family and the Life Course in Historical Perspective*. Nueva York: Academic Press, 1978.

económicas y políticas en las que está inscrito el ser humano, o sus creencias y costumbres, entre un largo etcétera de asuntos. En este caso, para remitir a su base teórica debemos retrotraernos a 1884, momento en el que se desarrolló en el Reino Unido, más concretamente en la Universidad de Oxford, si bien poco más tarde proliferó en el resto de universidades del país. Puesto que debemos valorar la representación de cómo el emigrante vivía en su país de origen, el contraste que le supone conocer una nueva sociedad, de qué modo se aísla o pretende integrarse en ella, cómo construye su identidad, cómo es percibido por parte de la sociedad de acogida, si existe o no la xenofobia y de qué modo se gestiona la otredad, claro está que esta disciplina se antoja relevante para nuestro propósito.

Dado que acabamos de mencionar conceptos como la otredad y la xenofobia, también ha sido importante realizar una serie de lecturas pertenecientes a lo que se entiende como Estudios Culturales o teoría postcolonial. Sin lugar a duda estas líneas hubiesen tenido mucho más valor si hubiésemos realizado un estudio a propósito de la inmigración actual. Sin embargo, puesto que la xenofobia y la otredad resultan clave para esta investigación, es pertinente tener presentes las estructuras de poder entre el uno y el otro o las construcciones discursivas que emanan de ello, unas cuestiones que desde la literatura postcolonial han tratado autores como Edward Said¹⁴¹ o Homi K. Bhabha¹⁴². Además, si bien éstos han trabajado sobre el concepto de identidad, también las ideas del yo y del otro se han abordado desde otros enfoques, pues naturalmente se trata de un problema que ha resultado capital para el ámbito filosófico, piénsese al respecto, por ejemplo, en los planteamientos de Jean-Paul Sartre¹⁴³ y la idea de la imposibilidad de derivar la existencia del otro a partir de uno mismo. Asimismo, la noción de identidad también resulta significativa en los estudios antropológicos y, ligándola directamente a los cambios que han experimentado las ciudades, refirámonos a las teorías de Manuel Castells¹⁴⁴, quien sostiene que se trata de un concepto de carácter cultural y que, por tanto, evoluciona a lo largo del tiempo, por lo que carece de valor si se desvincula de su contexto histórico. Por otra parte, en la medida en que también consideramos la emigración hoy en día, es necesario señalar que ésta se produce en un marco dominado por la globalización, de tal modo que cabe tener en cuenta qué es lo que implica, siendo básicos al respecto varios autores, entre ellos Saskia Sassen¹⁴⁵ y su planteamiento de una nueva identidad social bajo el concepto de “ciudadanía desnacionalizada”. Asimismo, también

¹⁴¹De entre su obra, destaquemos su libro más conocido: SAID, Edward: *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1978.

¹⁴²Aludamos, entre varias publicaciones, a: BHABHA, Homi K.: *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.

¹⁴³SARTRE, Jean-Paul: *L'Être et le néant*. París: Gallimard, 1943.

¹⁴⁴CASTELLS, Manuel: *La era de la información. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza, 1971.

¹⁴⁵SASSEN, Saskia: *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1994.

sobresalen Benedict Anderson¹⁴⁶ en cuanto a la idea de las comunidades imaginadas, Arjun Appadurai¹⁴⁷ en relación de los mundos imaginados, o Étienne Bailbar¹⁴⁸ quien, bajo lo que considera un contexto de ciudadanía sin comunidad, estima más correcto referirse a “*citizenship in Europe*” en vez de “*European citizen*”. Del mismo modo, aunque pueda parecer que todos estos planteamientos relativos a la globalización sólo deben contemplarse en relación a las propuestas culturales más recientes, no debemos pasar por alto una proposición de Bill Ashcroft¹⁴⁹ según la cual existe un claro nexo entre el imperialismo fruto de la colonización europea y la globalización actual. Sea como fuere, es evidente que conceptos como identidad u otredad son esenciales en cualquier estudio que aborde movimientos migratorios o la representación de los mismos, pues no en balde los films, en tanto que prácticas culturales, son, en el fondo, discursos generados a partir de la articulación de las relaciones de poder y resultan una importante fuente de conocimiento de cómo el uno ve al otro y de qué modo lo representa.

Otro marco teórico relevante, precisamente vinculado a esta cuestión que acabamos de comentar, es aquel relativo a cómo la sociología española del siglo XX ha tratado las emigraciones, pues permite ver de qué modo se comprendía este asunto al mismo tiempo que se realizaban films que lo abordaban. Es decir, no sólo resulta esencial tener en cuenta cómo hoy en día se entienden los desplazamientos migratorios sino también cómo éstos eran percibidos mientras se desarrollaban y cuáles son las lecturas que la sociología propuso de ellos en distintos momentos. Así, debemos clarificar que lo que entendemos por sociología, en España nació en el siglo XX, si bien ya a finales del siglo XIX existen estudios de interés sobre temas sociales; piénsese al respecto en propuestas de tipo regeneracionistas, reformistas y krausistas. Baste citar autores como José Ortega y Gasset, Joaquín Costa o algunas propuestas de la Generación del 98, sobresaliendo al respecto Ángel Ganivet o el tratamiento que Miguel de Unamuno dispensó al concepto de “españolidad”; no obstante, el tributo más significativo quizás sea el de Ricardo Macías Picavea¹⁵⁰. Pero al margen de estas primeras aportaciones, si nos remontamos a los años cuarenta del siglo XX se advierte que hay muy pocos textos teóricos sobre hechos sociales, destacando al respecto Esteban Pinilla de las Heras¹⁵¹, autor de un libro francamente relevante. Por otra parte, si bien había una carencia de estudios sobre sociología, abundaban aquellos dedicados a la demografía realizados bajo enfoques acordes con la ideología del régimen, piénsese

¹⁴⁶ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

¹⁴⁷APPADURAI, Arjun: *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1996.

¹⁴⁸BALIBAR, Étienne: *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*. París: La Découverte, 2001.

¹⁴⁹ASHCROFT, Bill: *On-post colonial futures: transformations of colonial culture*. Londres: Continuum, 2001.

¹⁵⁰MACÍAS PICAVERA, Ricardo: *El problema nacional: Hechos, causas y remedios*. Madrid: Fermín Solana, 1899.

¹⁵¹PINILLA DE LAS HERAS, Esteban: *La memoria inquieta: Autobiografía sociológica de los años difíciles 1935-1959*. Madrid: CIS, 1996.

en propuestas de Jesús Villar Salinas¹⁵², de Jesús Ros Jimeno¹⁵³ o de Severino Aznar¹⁵⁴. De igual modo, al término de esta década sobresale un texto de Pedro Laín Entralgo¹⁵⁵ que, más que aportar nuevas ideas o conceptualizaciones, entronca con planteamientos noventayochistas. También en esta cronología un asunto que fue objeto de numerosos estudios fue la Guerra Civil española, recibiendo una enorme atención por parte de autores extranjeros.

Por lo que atañe a los años cincuenta, tampoco existe un panorama de producciones sociológicas demasiado abundante, por lo menos hasta la segunda mitad de la década, pues es a partir de entonces cuando se escribieron propuestas destacables, despuntando un evento como fueron las Semanas Sociales en España, marco en el que se estudiaron temas como *Los problemas de la emigración española*¹⁵⁶, a cargo de la Junta Nacional. Citemos también una aportación relevante como es aquella de Miguel Siguán¹⁵⁷ titulada *Del campo al suburbio*, fechada de 1959. Sin embargo, en este periodo se siguieron desarrollando con fuerza aquellos estudios de raigambre demográfica, si bien también se concretaron otros relacionados con el concepto de clase media o relativos a la familia.

En relación a la década de los sesenta, detectamos un cierto continuismo por lo que respecta a las investigaciones sobre la familia o a las indagaciones demográficas; igualmente, también se dedicaron textos a estudiar la pobreza, sobresaliendo un tema clave como es atender a la situación del agro español. Un asunto fundamental en la medida en que es una de las causas esenciales que reside tras los movimientos migratorios, destacando al respecto un par de estudios: *El desarrollo económico de España*¹⁵⁸, resultante del Informe del Banco Mundial de 1962, o un informe de 1966 denominado *El desarrollo de la agricultura en España*¹⁵⁹. Por otra parte, también en esta cronología Víctor Pérez Díaz escribió varias publicaciones dedicadas a este tema y que tuvieron cierta trascendencia¹⁶⁰. Asimismo, en esta época y a lo largo de los años setenta se realizaron importantes estudios a propósito del ámbito rural y de las migraciones interiores¹⁶¹.

¹⁵²VILLAR SALINAS, Jesús: *Repercusiones demográficas de la última guerra civil española*. Madrid: Sobrinos de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1942.

¹⁵³ROS JIMENO, José et al.: *Estudios demográficos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Balnes de Sociologías, 1945.

¹⁵⁴AZNAR, Severino: *Estudios económico-sociales*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1946.

¹⁵⁵LAÍN ENTRALGO, Pedro: *España como problema*. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949.

¹⁵⁶AA.VV.: *Los problemas de la emigración española*. Madrid: Junta Nacional, 1958.

¹⁵⁷SIGUÁN, Miguel: *Del campo al suburbio: un estudio sobre la inmigración en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.

¹⁵⁸AA.VV.: *El desarrollo económico de España*. Madrid: Oficina de Coordinación y Programación Económica, 1962.

¹⁵⁹AA.VV.: *El desarrollo de la agricultura en España*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1966.

¹⁶⁰Entre varias de sus aportaciones destaquemos la siguiente: PÉREZ DÍAZ, Víctor: *Estructura social del campo y éxodo rural: estudio de un pueblo de Castilla*. Madrid: Tecnos, 1966.

¹⁶¹Valgan a modo de ejemplo algunos de los principales: ACEVES, Joseph B.; DOUGLASS, William A.: *The*

Por otro lado, también tenemos que subrayar que el exilio español resultaba un tema espinoso durante el Franquismo, de ahí que fuese a partir de la Transición cuando éste empezó a cobrar una gran relevancia, no sólo porque finalmente pudiera hablarse de ello y estudiarlo, sino también porque en esas fechas regresaron muchos exiliados. Sin duda, comenzó a atesorar una gran atención en ese momento y todavía hoy en día sigue recibiendo investigaciones, muchas de ellas impulsadas por iniciativas vinculadas a la recuperación de la memoria histórica¹⁶².

En la década de los años ochenta fue cuando se consagraron más estudios a la cuestión migratoria, atendiendo no sólo a las emigraciones españolas sino también a los desplazamientos que tenían como destino España, es decir, a la inmigración hacia nuestro país. Desde la década siguiente y hasta la actualidad la sociología se ha ocupado de numerosos temas -de hecho, ya en los años ochenta empezó a ensanchar de manera notable sus campos de estudio- y resulta casi imposible trazar algunas líneas de interés prioritario. No obstante, sí que podemos afirmar que ha habido una gran producción dedicada a la inmigración, existiendo también propuestas que se interesaron por las representaciones que el cine o la literatura han ofrecido de este asunto; una situación que evidencia la significación y atención que este tema logró, pues para que existan análisis dedicados a ello es preciso que haya iniciativas artísticas y/o culturales que decidan abordarlos.

Hemos aludido a la memoria histórica y a la importancia que ha tenido al propiciar numerosos estudios sobre el exilio, siendo interesante detenernos en otro marco clave: las diferencias y concomitancias entre historia y memoria. Esta cuestión se antoja especialmente relevante en tanto que la voluntad de recuperar la memoria histórica supone ceder la palabra a los vencidos o a aquellos poseedores de una memoria distinta de la oficial, para así poder subvertir aquella hegemónica. De este modo, cobra especial interés la memoria colectiva articulada a través de la memoria oral, un hecho que implica dar un protagonismo estelar a la figura de los testimonios.

Por lo que respecta a la necesidad de recuperar la memoria histórica, este propósito se defiende por medio de considerar que la Transición supuso un pacto de silencio y se advierte como necesario rescatar aquellas otras voces que fueron acalladas. En esa dirección, de entre los

Changing Faces of Rural Spain. Cambridge: Schenkman, 1976; GARCÍA BARBANCHO, Alfonso: *Las migraciones interiores españolas: estudio cuantitativo desde 1900*. Madrid: Publicaciones del Instituto de Desarrollo Económico, Escuela Nacional de Administración Pública, 1967; GAVIRIA, Mario: *Campo, urbe y espacio del ocio*. Madrid: Siglo XXI, 1971; MALEFAKIS, Edward: *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1970; SEVILLA GUZMÁN, Eduardo: *La evolución del campesinado en España*. Barcelona: Península, 1979.

¹⁶²Nos abstenemos en este punto de destacar aquellas aportaciones más significativas en la medida en que corresponden a las que hemos empleado a lo largo del bloque dedicado al exilio, de ahí que remitamos al lector a esa parte de la tesis.

varios estudiosos e historiadores, sobresale la figura de Santos Juliá¹⁶³. Es preciso destacar, además, que esta voluntad de recuperación no es algo absolutamente reciente, aunque haya tomado una gran fuerza a partir de la década de los años dos mil, sino que podemos hallar sus raíces en una fecha tan temprana como es 1978. Al respecto, debemos remitirnos a varios acontecimientos: al intento del 2 de octubre de este año de crear un Tribunal Internacional contra los Crímenes del Franquismo, auspiciado por el Partido Comunista de Francia; o bien al nacimiento de lo que corresponde a un primer asociacionismo, valgan a modo de ejemplo los casos significativos de la Unión de Ex Combatientes, creada el 5 de diciembre de 1978, o la Asociación de Ex-Presos y Represaliados, fundada el 1 de septiembre de 1979. No obstante, a pesar de que en esas fechas encontremos el germen, es decir, el núcleo de los posteriores movimientos e iniciativas, claro está que ha sido más recientemente cuando este asunto se ha convertido en una página muy importante de la agenda política y mediática, siendo esencial al respecto la constitución, en el año 2000, de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica. Esta agrupación denota el interés que la generación de los nietos de quienes vivieron la Guerra Civil española han tenido y tienen por revitalizar su memoria, llevando a cabo iniciativas cuyo objetivo es la exhumación de fosas comunes. En esa dirección también fue clave la aprobación de la Ley de memoria histórica (Ley 52/2007, de 26 de diciembre), un hito fundamental que permitió ensanchar los derechos de quienes fueron víctimas de la contienda o de la dictadura.

Muchos son los films que pretenden recuperar la memoria de los vencidos o represaliados y, para hacerlo, les ceden la voz y, por tanto, emplean varios testimonios correspondientes a aquellos que vivieron estos hechos. Podemos afirmar, por ende, que se trata de propuestas que utilizan la memoria oral para acercarse a lo que se entiende como la memoria colectiva. Sin embargo, varios han sido los autores que han advertido de la necesidad de comprender las diferencias que existen entre memoria e historia, recalcando en el imperativo de no confundir la una con la otra. Por lo que respecta a la memoria, ya en 1925 Maurice Halbwachs¹⁶⁴ puso de manifiesto la relevancia de aquella colectiva, diferenciándola de la individual y abordando lo importante que resultaba para las sociedades en la medida que aquella grupal aúna en sí misma las memorias individuales y es la encargada de recordar los hechos sucedidos antaño de un modo colectivo.

Por otra parte, también hay autores que se han ocupado de diferenciar la memoria histórica de la memoria institucional, considerando que la primera es la que responde a la transmisión de

¹⁶³Ha dedicado muchísimos textos a este tema, aludamos simplemente a uno de ellos: JULIÁ, Santos: “Echar al olvido. Memoria y amnistía durante la Transición”. *Claves de Razón Práctica*, núm. 129, enero-febrero 2003, pp. 14-24.

¹⁶⁴HALBWACHS, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Félix Alcan, 1925.

los sucesos sin que éstos estén supeditados a cortapisas de raigambre oficial; la segunda, en cambio, es aquella que se ha creído legítima en la medida en que se ha promovido desde el poder, constituyendo el relato oficial. Por ello, la recuperación de la memoria histórica pretende dar a escuchar las voces de aquellos disidentes o, por lo menos, de aquellos que han quedado al margen de los discursos hegemónicos, cediéndoles el testigo. Además de todo esto, es preciso que tengamos en cuenta que el lugar señalado que ocupan hoy en día las memorias o las autobiografías procede de la puesta en valor de los testimonios y de la memoria oral que tuvo lugar en el seno de la “*Nouvelle Historie*”, acontecida en la década de los años setenta. Ésta supuso una nueva manera de entender la historia que proponía huir de estudiar, únicamente, aquellas figuras que tradicionalmente se consideraron clave en los hechos históricos o aquellos eventos de gran trascendencia para, en cambio, generar a una visión mucho más inclusiva que cediera protagonismo a aquellas personas que protagonizaron sus propios acontecimientos y que no tenían por qué ser aquellos que aparecen en las enciclopedias, poniendo en valor sus experiencias y vivencias de hechos y contextos.

No obstante, hemos de advertir que, del mismo modo que varios autores se han preocupado por remarcar la necesidad de diferenciar historia y memoria, también ha habido quienes han denunciado el abuso que de un tiempo a esta parte se está haciendo de la memoria. Por lo que respecta a la primera cuestión, sobresalen personalidades como Paul Ricoeur¹⁶⁵ o Pierre Nora¹⁶⁶. El primero, quien definía la memoria como el presente del pasado, afirmó que se había producido una objetivación de la memoria al considerar a los testimonios como documentos en el seno del discurso historiográfico; el segundo, destacó que la historia consiste en la reconstrucción de los hechos en vistas de una aspiración universal, algo que necesariamente la diferencia de la memoria, cuya característica primordial es que tiene una naturaleza más arraigada a lo sentimental y es más fácil que resulte tergiversada. En cuanto a los críticos con el empleo excesivo de los testimonios, podríamos traer a colación a varios escritores, muchos de ellos franceses y especialmente preocupados por denunciar la instrumentalización que, a su parecer, ha sufrido la memoria vinculada a la Shoah, convirtiéndose en un claro útil político y también en un reclamo turístico. Entre ellos, citemos a Tzvetan Todorov¹⁶⁷, quien aludió al “*abus de mémoire*” y a Anette Wieviorka¹⁶⁸, quien acuñó la expresión “*l’ère de témoin*” para referirse a la actualidad.

No nos extenderemos en estas cuestiones en la medida en que las abordaremos con mayor

¹⁶⁵De entre sus múltiples escritos dedicados a este asunto, destaquemos uno significativo de fecha muy temprana: RICOEUR, Pierre: *Histoire et vérité*. París: Le Seuil, 1955.

¹⁶⁶A pesar de que tiene varias obras dedicadas a este tema, citemos dos de las principales: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (Dir.): *Faire de l’histoire*. París: Gallimard, 3 vols., 1974; NORA, Pierre: *Les lieux de mémoire*. París : Gallimard, 3 vols., 1992.

¹⁶⁷TODOROV, Tzvetan: *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 2004.

¹⁶⁸WIEVIORKA, Anette: *L’ère du témoin*. París: Plon, 1998.

detenimiento en esta tesis doctoral, de ahí que ya demos fin a este marco teórico general citando la relevancia de los estudios dedicados a las relaciones existentes entre el cine y la historia. Un ámbito que, sin duda, ha generado interesantes aportaciones y que resulta significativo a tener en cuenta a la hora de abordar la representación de un fenómeno como es la emigración. Evidentemente, no se trata de plantear a continuación un estado de la cuestión sobre cuáles han sido las principales aproximaciones y quiénes son sus autores, sino de bosquejar, a grandes rasgos, las relaciones que se han establecido entre el cine y la historia¹⁶⁹. En ese sentido es preciso advertir que resulta delicado sostener que el cine sea un reflejo de una realidad histórica, aunque ello no significa que la historia no pueda convertirse en su objeto de interés o que el propio film sea, en sí mismo, un objeto histórico y, al mismo tiempo, un testimonio de un cierto modo de comprender la historia o la realidad de un momento dado. De hecho, aquello que resulta interesante es comprender el cine como un reflejo de la sociedad que lo genera, algo que varía en cada una de las producciones y que nos ubica en la senda de los estudios de Marc Ferro, quien formuló una valiosa idea que pasaba por considerar el cine como un contra-análisis de la sociedad. Aproximarnos a su obra supone ubicar sus planteamientos en el advenimiento de lo que conocemos como la “nueva historia”, una línea que, a su vez, conecta con el concepto de la

¹⁶⁹Mencionemos algunas de las principales aportaciones al respecto, tanto teóricas como en relación a la historia del cine, pero sin limitarse a una geografía, periodo o hecho en concreto: ABRASH, Barbara; STERNBERG, Janet (Eds.): *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration*. Nueva York: IRH, 1983; BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian (Eds.): *De l'histoire au cinéma*. París: Complexe, IHTP, CNRS, 1998; BARTA, Toni (Ed.): *Screening the Past*. Nueva York: Praeger, 1998; COTTAFVI, Alessandra (Ed.): *Cinema e Storia*. Modena: Casa di Risparmio, 1982; DELAGE, Christian; BAECQUE, Antoine de (Dirs.): *De l'histoire au cinéma*. Bruselas, París: Complexe, 1998; DELAGE, Christian; GUIGUENO, Vincent: *L'histoire et le film*. París: Éditions Gallimard, 2004; FERRO, Marc: *Analyse de film, analyse des sociétés*. París: Hachette, 1975; FERRO, Marc: *Cinéma et histoire*. París: Denoël, Ganthier, 1977; FERRO, Marc: *Film et Histoire*. París: E.H.E.S.S., 1984; FLEDELIUS, Karsten; SHORT, Kenneth R.M.: *History and Film: Methodology, Research, Education*. Copenhague: Eventus, IAMHIST, 1980; GRENVILLE, John A. S.: *Film as History: The Nature of Film Evidence*. Birmingham: University of Birmingham, 1971; HEUSCH, Luc de: *The Cinema and Social Science*. París: UNESCO, 1967; IACCIO, Pascuale: *Cinema e Storia. Percorsi, immagini, testimonianze*. Nápoles: Liguori, 1998; LAGNY, Michele: *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997 (1ª ed. París: Colin, 1992); LANDI, Michel: *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; MONTERDE, José Enrique: *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia, colección Cuadernos de Pedagogía, 1986; MONTERDE, José Enrique (Ed.): *Ficciones históricas*. Madrid: Cuadernos de la Academia, núm. 6, AACCE, 1999; MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001; ORELLANA, Margarita de: *Imágenes del pasado: el cine y la historia*. Puebla: Premia, 1983; ORTOLEVA, Peppino: *Cinema e storia. Scene del passato*. Turín: Loescher, 1991; PAZ, María Antonia; MONTERO, Julio (Eds.): *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense, 1995; ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve (Eds.): *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983; ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997 (1ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1995); ROSENSTONE, Robert A. (Ed.): *Revising History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press, 1994; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Madrid: Nossa y Jara, 1995; SMITH, Paul (Ed.): *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976; SORLIN, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: B. Blackwell, 1980; TURIM, Maureen: *Flashbacks in Film: Memory and History*. Nueva York: Routledge, 1989; VIDAL, Gore: *Screening History*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

“historia de las mentalidades”. Por ello atribuye una gran relevancia al cinematógrafo en la medida en que las sociedades se dotan de una serie de medios de transmisión a partir de los cuales articular sus ideas, puntos de vista y realidades, siendo éste un importante agente al respecto.

Sin embargo, de la misma manera que las aproximaciones de Ferro resultan fundamentales, también son destacables las objeciones que realiza al respecto Serge Daney al afirmar lo siguiente: *“Lorsque Marc Ferro lança avec succès en France le thème ‘cinéma et histoire’, il était clair que tous les films -navets et chefs-d’œuvre confondus- avaient ceci en commun qu’ils avaient enregistré, souvent en toute innocence, une réalité qui intéressait l’historien. Certes, celui-ci avait plutôt tendance à chercher dans les coins et les ratés de l’image de cinéma la confirmation de qu’il savait déjà para ailleurs. Le cinéma était du côté de la preuve supplémentaire plus que de l’énigme initial et on pouvait reprocher à l’école Ferre de trop bien savoir ce qu’elle faisait semblant de chercher dans les films. En fait, ne voyant dans le cinéma que l’aubaine d’une source d’information supplémentaire, elle passait à côté de ce qui est, dans le cinéma, ontologiquement historique”*¹⁷⁰.

De este texto resulta interesante tener en cuenta dos cuestiones, en primer lugar, la idea de cómo el cine genera historia de manera prácticamente ontológica, algo que queda perfectamente bien explicado en las siguientes palabras de José Enrique Monterde: *“el Cine produce Historia de una forma casi ontológica: por el mero hecho de ser filmado, cualquier acontecimiento se convierte en histórico, es percibido por el espectador como perteneciente al pasado, aunque revivido en presente por él”*¹⁷¹. En segundo lugar, es preciso acudir en defensa de los planteamientos de Marc Ferro y de su modo de comprender las relaciones entre el cine y la historia, algo que podemos hacer recurriendo a una explicación de él mismo, quien describe su “método” tal que así: *“Partir de l’image, des images, proposa-t-il très tôt. Ne pas chercher seulement en elles illustration, confirmation, ou démenti à un autre savoir, celui de la tradition écrite. Considérer les images telles quelles, quitte à faire appel à d’autres savoirs pour les mieux saisir”*¹⁷².

Sea como fuere, aquello que resulta significativo no es percibir el cine y las películas como meros reflejos, sino cotejar sus representaciones para con aquellos elementos o asuntos que construyen un contexto determinado, en la medida en que las imágenes que codifica traslucen la

¹⁷⁰DANEY, Serge: “Le voyage absolu”. En DELAGE, Christian: *Écrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*. Paris : IMEC, Collection Bibliothèque de France, 1991, p. 88.

¹⁷¹MONTERDE, José Enrique: “Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica”. En ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve (Eds.): *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983, p. 212.

¹⁷²FERRO, Marc: “Le film, une contre-analyse de la société?”. *Annales ESC*, núm. 1, enero-febrero 1973, p. 113.

sociedad que lo produce. Y así debería ser, al margen de si nos acercamos al cine que se denomina histórico o aquel cuya diégesis coincide con la época o periodo que vive el espectador. A propósito de cómo efectuar una lectura histórica del film, podemos remitir nuevamente a las palabras de José Enrique Monterde, en esta ocasión en un libro publicado conjuntamente con Marta Selva y Ana Solà: “*La clave de las posibilidades del film como objeto de ‘lectura histórica’ radica en las relaciones que aquél pueda establecer con la realidad de la que surge, no porque se ofrezca como ‘reflejo’ de ella, sino por ser una de sus partes integrantes. Difícilmente el cine podrá ser reflejo de la Historia de un momento dado, puesto que de hecho antecede a la propia producción de Historia, forma parte en su relación más o menos sesgada con la realidad de ella misma y por tanto será objeto histórico y no su reflejo. Entonces al historiador lo que le interesa es esa relación sesgada, ese testimonio indirecto de lo que se piensa como real*”; más adelante, a propósito de las lecturas sociológicas de una película, sostienen que tal acto resultará insuficiente “*si no se extiende al conjunto de implicaciones generales en cuyo seno existe ese mismo film. Las formas del supuesto reflejo deberán ser confrontadas y contrastadas continuamente con los elementos definidores del contexto social [...]*”¹⁷³.

Además de estas obras que consideran las relaciones entre el cine y la historia, también es interesante tener en cuenta una posibilidad de estudio que propone la utilización del cine en el ámbito de las ciencias sociales. Es decir, más allá de aquellas iniciativas a las que nos hemos referido y que plantean nexos de conexión entre el cine y la historia, para poder ubicar y contextualizar nuestra tesis doctoral debemos remitir a la opción de elaborar investigaciones basadas en análisis de tipo temático. Las indagaciones amparadas en esta perspectiva juzgan que el cine, en tanto que vehículo discursivo, es digno de ser considerado en función de cómo muestra ciertos aspectos que se engloban bajo un tema determinado, estimando el uso de las imágenes cinematográficas como un documento histórico y cultural digno de atención. Claro está que las imágenes han sido utilizadas, desde tiempos muy lejanos, por parte de los historiadores del arte, destacando al respecto, entre otros, una figura como es la de Jacob Burckhardt¹⁷⁴ o también resulta fundamental el rol que un poco más tarde les concedió Aby Warburg¹⁷⁵. No obstante, tradicionalmente éstas habían sido supeditadas al texto o comprendidas como un mero complemento o ilustración al mismo; en cambio, gracias a estos autores, así como también merced

¹⁷³MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÀ, Ana: *La representación cinematográfica de...*, Op. Cit., pp. 44-45.

¹⁷⁴Pensamos en los planteamientos que desarrolla en BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1982.

¹⁷⁵Entre los varios estudios dedicados a esta figura y a su obra, sobresale el siguiente: DIDY-HUBERMAN, Georges: *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions Minuit, 2002.

a los estudios puestos en pie por Ernst Gombrich¹⁷⁶ y Erwin Panofsky¹⁷⁷, gozaron de una atención mucho mayor.

Hoy en día nadie puede poner en duda el papel que éstas desempeñan en una sociedad como la nuestra, estando sumamente presentes y casi de manera excesiva; un asunto que ha sido tratado y estudiado por interesantes investigaciones pertenecientes a lo que conocemos como los Estudios Visuales y los estudios de la imagen en general, un área en la que, entre otras, sobresalen personalidades como las de David Freedberg, Georges Didi-Huberman o W. J. T. Mitchell¹⁷⁸. En esa dirección de ceder un gran protagonismo tanto a las imágenes como a los contenidos que éstas vehiculan y estructuran, si nos remitimos al cine descollan especialmente aquellas aportaciones que no se centran de manera tan directa en estudiar las representaciones de la historia, sino que optan por atender al tratamiento que las películas ofrecen de determinados temas; unas cuestiones que a menudo encontramos en obras que se aproximan a la sociología del cine. Estas propuestas necesariamente dan por válida la siguiente premisa, muy bien definida por parte de Pierre Sorlin: “*el cine abre perspectivas nuevas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega pero lo que deja entrever es parcial, lagunario y sólo útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión*”¹⁷⁹.

Podríamos remitirnos a diversos estudios centrados en las representaciones que el cine español ha ofrecido de algunos temas de peso sociológico, caso, por ejemplo, de aquellos dedicados al agro en el cine español¹⁸⁰ o incluso a cuestiones geográficas o urbanísticas¹⁸¹, al

¹⁷⁶De entre su prolífica obra, pensamos en títulos como: GOMBRICH, Ernst: *La imagen y el ojo*. Madrid: Editorial Debate, 2002; GOMBRICH, Ernst: *La evidencia de las imágenes*. Barcelona, Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2014.

¹⁷⁷Pensamos en algunas de sus contribuciones como: PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2008; PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

¹⁷⁸Destaquemos algunas de sus principales publicaciones, así como aludamos también a otros que se mueven en esta misma dirección: BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007; BREA, José Luis (Ed.): *Estudios visuales*. Madrid: Akal, 2005; DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010; ELKINS, James: “Un seminario sobre la teoría de la imagen”. *Estudios Visuales*, vol. 7, 2010, pp. 132-173; ELKINS, James; NAEF, Maja: *What is an Image?*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2011; FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2009; MIRZOEFF, Nicholas: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003; MITCHELL, William John Thomas: *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009; MITCHELL, William John Thomas: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press, 2005; MOXEY, Keith: “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*, vol. 6, 2009, pp. 8-27; MORRA, Joane: “La polémica sobre el objeto de los estudios visuales. Una introducción”. *Estudios Visuales*, vol. 2, 2004, pp. 7-10.

¹⁷⁹SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 43.

¹⁸⁰Remitimos al lector al estado de la cuestión de la presente tesis, donde hemos citado algunas de las principales aportaciones. Véanse al respecto las páginas 64-65.

¹⁸¹Valga a modo de ejemplo la siguiente tesis doctoral: LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique: *Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas*. Alicante: Universidad de Alicante, Tesis doctoral dirigida por Antonio Ramos Hidalgo y

turismo¹⁸², a la concepción de la mujer¹⁸³, a la homosexualidad¹⁸⁴, a la imagen que se ha transmitido de ciertas regiones de España -sobresaliendo al respecto la comunidad de Andalucía¹⁸⁵- o la visión ofrecida de determinados grupos étnicos¹⁸⁶. En la misma dirección hallaríamos aquellos concernientes a los movimientos migratorios, todos ellos ya expuestos en el estado de la cuestión. Además, en muchos los lindes entre las iniciativas dedicadas a valorar la representación cinematográfica de la historia y aquellas centradas en juzgar la puesta en pantalla de alguna cuestión sociológica son muy difusos, de ahí que en relación al caso francés podamos aludir a investigadores que se han aproximado a la imagen que el cine ha ofrecido, en determinados momentos, de la sociedad francesa, piénsese al respecto en Annie Goldmann¹⁸⁷ y en René Predal¹⁸⁸. Asimismo, también podríamos aludir a Marcel Oms, no tanto a propósito de alguna de sus obras en concreto, sino más bien en su dimensión de promotor y organizador de las

Gabino Ponce Herrero, 2004.

¹⁸²Existen varios estudios sobre la representación del turismo en el cine español, sobresaliendo al respecto el papel desempeñado por Antonia del Rey Reguillo, impulsora de muchos de ellos. De entre éstos aludamos a uno de los principales como es el siguiente: REY REGUILLO, Antonia del (Ed.): *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007. Mencionemos también una de las tesis dedicadas a este tema en la medida en que demuestra el empuje que está tomando este objeto de estudio: FIL, Alla: *El fenómeno turístico y el viaje urbano en la narrativa y el cine españoles de los años sesenta y setenta*. Washington: Georgetown University, Facultad de Filosofía, 2006.

¹⁸³De entre las múltiples propuestas que existen, citemos algunas de ellas: GIL GASCÓN, Fátima: *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Historia de la Comunicación Social, tesis doctoral dirigida por el Dr. Julio Montero Díaz, 2010; HUELIN ROCA, Eduard: *La imagen de la mujer en el cine español: 1939-1955*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departament d'Història Contemporània, tesis doctoral dirigida por el Dr. José María Caparrós Lera, 2004; SANGRO COLÓN, Pedro; PLAZA, Juan F. (Eds.): *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, colección Kaplan, 2010.

¹⁸⁴Entre otros, destaquemos los siguientes: BERZOSA CAMACHO, Alberto: *Homoherejías: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria, 2014; MELERO SALVADOR, Alejandro: *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorius Ediciones, 2010; PERRIAM, Chris: *Spanish Queer Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013; SMITH, Paul Julian: *Las leyes del deseo: La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de La Tempestad, 1998.

¹⁸⁵Valgan a modo de ejemplo los siguientes libros: CLAVER ESTEBAN, José María: *Lucas y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012; DELGADO, Juan-Fabián: *Andalucía y el cine, del 75 al 92*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991; GALLARDO SABORIDO, Emilio José: *Gitana tenías que ser. Las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España – Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010; GUARINOS, Virginia (Ed.): *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza en el cine*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1996; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada; RUIZ MUÑOZ, María Jesús; DÍAZ ESTÉVEZ, Marta; MARTÍN MARTÍN, Francisco Marcos; VERA BALANZA, Teresa; MELÉNDEZ MALAVÉ, Natalia; FERNÁNDEZ PARADAS, Mercedes: *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934-2006)*. Málaga: Universidad de Málaga, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Consejería de Presidencia, Junta de Andalucía, 2008; RUIZ MUÑOZ, M^a Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

¹⁸⁶Destaquemos una monografía dedicada a la etnia gitana: GARRIDO, José Ángel: *La etnia gitana en la pantalla. Minorías en el cine*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, Film Historia, 2003.

¹⁸⁷Entre varias de sus obras, véase: GOLDMANN, Annie: *Cinéma et société moderne*. Paris: Éditions Anthropos, 1971.

¹⁸⁸Piénsese, entre otras de sus aportaciones, en: PREDAL, René: *La société française (1914-1945) à travers le cinéma*. Paris: Librairie Armand Colin, 1972.

ya célebres *Confrontations* de Perpiñán, o también por lo que atañe a su dirección de la revista *Les Cahiers de la Cinémathèque*. En la órbita anglófona podemos remitir a varias personas que pivotaron alrededor de la escuela de Oxford, liderada por David J. Wenden¹⁸⁹, caso de Paul Smith¹⁹⁰, Anthony K. Aldgate¹⁹¹ o bien Kenneth R.M Short¹⁹²; éste último, más allá de sus libros, fundó la revista *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Igualmente, en Estados Unidos detectamos interesantes autores en esta línea, muchos de ellos en torno al *Historians Film Committee*, fundando por Martin A. Jackson; pensamos, entre otros, en John O'Connor¹⁹³, David Culbert, Richard Raack, John Wiseman y Peter C. Rollins¹⁹⁴. De igual forma, no podemos dejar de mencionar una figura esencial como es la de Charles Musser¹⁹⁵ o bien aludir a la existencia de publicaciones recientes que optan por este enfoque, caso, entre otros, de un volumen colectivo titulado *Cinematic Sociology. Social Life in Film*, editado por Jean-Anne Sutherland y Kathryn Feltey¹⁹⁶. Asimismo, tampoco podemos menoscabar el interés de determinados estudios que se acercan al cine bajo una óptica antropológica, aunque éstos se han ocupado, con frecuencia, de producciones de distinta naturaleza de aquellas que nos conciernen en el presente estudio¹⁹⁷.

En cualquier caso, creemos que es necesario subrayar la valía de los estudios de cariz temático que ahondan en la representación de algún tema, una vía que creemos que, a propósito del cine español, todavía no ha sido suficientemente explotada y que permitiría interesantes aproximaciones a cuestiones como, por ejemplo, las siguientes: el auge de los bienes de consumo en el contexto del desarrollismo, el crecimiento de las ciudades y el nacimiento de urbanizaciones periféricas, las condiciones de la vivienda o la representación que se ha ofrecido de alguna determinada clase social. Por ello, queremos romper una lanza a favor de este tipo de análisis, siempre y cuando se propongan con la debida profundidad, cediendo gran atención al contexto histórico y a la valoración de los films, siendo permeables y empleando, cuando convenga, otros

¹⁸⁹Sobresale al respecto su siguiente contribución: WENDEN, David J.: *The Birth of the Movies*. Londres: MacDonald, 1974.

¹⁹⁰Piénsese, entre otros, en: SMITH, Paul: *The Historian and...*, *Op. Cit.*

¹⁹¹Valga a modo de ejemplo, entre su producción, el siguiente libro: ALDGATE, Anthony K.: *Best in Britain. Cinema and Society 1930-1970*. Oxford: Blackwell, 1983.

¹⁹²Especialmente interesante resulta la consulta de: SHORT, Kenneth R. M.: *Feature Films as History*. Londres: Croom Helm, 1981.

¹⁹³Martin A. Jackson y John O'Connor editaron, conjuntamente, un interesante volumen cuya referencia es la que sigue: O'CONNOR, John; JACKSON, Martin A. (Eds.): *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*. Nueva York: Frederick Ungar, 1988.

¹⁹⁴Todos ellos participaron en la siguiente obra: CULBERT, David; RAACK, Richard; WISEMAN, John; ROLLINS, Peter C.: *Hollywood: el cine como Fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraternal, 1987.

¹⁹⁵Es muy relevante un libro que editó junto a Robert Sklar, nos referimos a: MUSSER, Charles; SKLAR, Robert: *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Filadelfia: Temple University Press, 1990.

¹⁹⁶Su referencia completa es la que sigue: SUTHERLAND, Jean-Anne; FELTEY, Kathryn (Eds.): *Cinematic Sociology. Social Life in Film*. Los Angeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Wahsington: SGAE, 2013.

¹⁹⁷Un libro que compila muy bien las distintas perspectivas que se han empleado en los estudios que conjugan el cine y la antropología es el siguiente: GRAU REBOLLO, Jorge: *Antropología audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.

tipos de análisis como el textual o el formal. Este tipo de planteamientos arrojarían luz a asuntos que resultan de elevado interés para muchas disciplinas y, claro está, resultarían muy positivos también para la propia historiografía del cine español.

Llegados a este punto, remitámonos a continuación al marco teórico referencial. Dicho de otro modo: cuáles han sido las bases teóricas empleadas en los estudios dedicados a analizar las migraciones en el cine. En ese sentido debemos precisar una diferenciación: si bien en el caso de textos dedicados a observar la representación cinematográfica de la inmigración dirigida hacia España, aseveramos que emplean suelos teóricos fundamentados en los Estudios Culturales y en la teoría postcolonial, en cambio, por lo que respecta a aquellos concernientes a la representación de la emigración española no es tan evidente cuáles son los marcos bajo los que se amparan. Algo que tampoco resulta sorprendente en la medida en que, tal como ya hemos afirmado previamente, en el caso de aquellos desplazamientos hacia América sí que hay estudios de mayor profundidad, mientras que en aquellos cuyo destino es europeo y están justificados por razones económicas encontramos dos opciones: o bien acercamientos generalistas en los que, simplemente, se trazan recorridos sin profundizar ni en los contextos ni en los films, o bien escritos centrados en uno o dos films, considerando sobre todo su argumento. Así las cosas, podemos sostener que no detectamos el empleo de sólidos marcos teóricos, del mismo modo que tampoco se explicita en los textos ni lo refleja la bibliografía; algo que cambia de manera notable cuando nos aproximamos a las emigraciones debidas a motivaciones políticas, pues en varios casos se acude a valorar el empleo de los testimonios y se aborda el uso o abuso de la memoria, un asunto sin duda fundamental. Por ello, aunque tal como hemos reflejado en el estado de la cuestión no podemos decir que existan numerosos estudios dedicados íntegramente a la representación cinematográfica del exilio, sí que este tema se trata dentro de los libros dedicados a la representación de la Guerra Civil española o a la memoria histórica en el cine y se desarrolla con una mayor contextualización teórica.

Planteado el marco general y el referencial, atendamos brevemente al específico, o sea, aquél que, a partir de tener en cuenta todo lo comentado, se utiliza en esta tesis doctoral. Nos limitaremos a comentar al respecto que nos amparamos en todas aquellas direcciones que ya hemos apuntado relativas al marco teórico general, es decir, presentamos un análisis de tipo cualitativo en la medida en que no se limita a estudiar los movimientos migratorios en sí -a pesar de que los contextualicemos con gran detenimiento- sino que aborda cómo han sido mostrados en el cine en distintos momentos y geografías, valorando sus diferentes representaciones. Tal tarea la emprendemos teniendo presentes las causas que provocan las migraciones y sus consecuencias, así como cuáles han sido las lecturas que se han ofrecido de esta cuestión o los procesos de adaptación de los emigrantes. Por ello, a la hora de abordar cómo lo representan los films es

necesario conocer cómo se ha planteado en diversos estudios centrados en las migraciones en sí y, por tanto, desvinculados del ámbito cinematográfico. Tal es así que por ello resulta importante conocer lecturas propuestas por la antropología cultural para poder acercarnos como procede a la cuestión, o bien a planteamientos urbanísticos que nos permiten entender dónde y cómo se establecieron los inmigrantes, las consecuencias que conllevaba su instalación y cómo lo muestra -u omite- el cine. Las cuestiones ideológicas y políticas también se antojan significativas para situar correctamente no sólo el exilio, sino también el asociacionismo de los emigrantes económicos y su posible militancia, siendo necesario valorar los posicionamientos políticos de los países receptores para comprender qué concepción tenían de los recién llegados. Así, podemos plantear temas clave como son la otredad y la xenofobia, ateniendo a cómo se representa en los films y cuál es la información que se nos comunica al respecto. Además, todo ello debemos estudiarlo teniendo muy presente la historia de España y la situación de los distintos países receptores, contemplando las opiniones que se tenían sobre la emigración en distintos momentos y, en consecuencia, la imagen que convenía comunicar en cada lugar y en cada instante.

Por ello tenemos que acercarnos al cine entendiéndolo como un vehículo de transmisión de ciertas ideas o realidades, considerando su función comunicativa -y cuanto menos persuasiva- en tanto que portador de ideología y que contribuye, a su vez, a elaborar una suerte de reflejo de una realidad histórica, siendo preciso interrogarnos acerca de las perspectivas empleadas y del contexto histórico en el que se produjo. En consecuencia, resulta importante tener presentes los marcos que se han definido en los estudios dedicados a las relaciones existentes entre cine e historia, del mismo modo que debemos abordar, cuando sea relevante, cuestiones relativas al argumento, a su discurso, a su momento de producción o a su puesta en escena para escudriñar qué imagen vehicula de la emigración. Por tanto, es significativo distinguir propuestas que tratan el asunto mientras éste es un tema de actualidad o si bien estamos ante iniciativas que se acercan a él cuando ya resulta un hecho del pasado, bien sea por medio de reconstrucciones históricas en el terreno de la ficción, bien sea empleando testimonios para que cuenten sus experiencias en el ámbito de la no ficción. En esa senda resulta productivo analizar quiénes son los que lo plantean, es decir, señalar si son personas que guardan una relación directa o indirecta con la emigración o si, contrariamente, resultan sujetos ajenos, en términos vivenciales, de tales experiencias, considerando cómo abordan estos temas y por qué. En ese sentido, tal como desarrollaremos en este estudio, podríamos decir que, en cierta medida, destaca la segunda generación con respecto al interés que algunos han tenido por tratar en varias realizaciones la emigración económica; en cambio, por lo que atañe al exilio, es claramente la tercera generación la que se ha preocupado por dejar constancia de las vivencias de sus abuelos, acercándose a menudo a la cuestión por medio de testimonios. Una intención que debemos ubicarla en el empleo de la memoria oral, la memoria

colectiva y la memoria histórica, sin duda unos temas clave que, para tratarlos correctamente, es preciso conocer bien los marcos teóricos relativos a las diferencias y semejanzas entre historia y memoria, así como también el contexto histórico y las valoraciones que se han emitido al respecto.

En definitiva, un estudio de cariz interdisciplinar requiere, no sólo lecturas procedentes de distintos ámbitos y variadas contextualizaciones, sino también nutridos y diversos marcos teóricos en los que debe reposar la investigación y que nos permitan tener unos fundamentos sólidos a partir de los cuales construir nuestros propios juicios.

2.- LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA POR RAZONES POLÍTICAS

2.1.- LOS EXILIOS DEL SIGLO XIX Y DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

A lo largo de la historia de España ha habido numerosos movimientos de idas y venidas por parte de diferentes grupos de población debidos a causas políticas, de ahí que podamos mencionar la presencia de diversos exilios, aunque sin embargo parece que todos ellos han quedado eclipsados por el más importante de éstos en términos cuantitativos: el exilio republicano español en el contexto de la Guerra Civil española. Si tenemos en cuenta esta cuestión, junto al hecho de que en la presente tesis doctoral atendemos principalmente a los movimientos migratorios posteriores a la pérdida de las últimas colonias españolas en ultramar -lo que nos sitúa cronológicamente en 1898-, deberíamos dejar de lado la representación de los exilios anteriores a esta fecha; no obstante hemos considerado oportuno aludir, aunque sea brevemente y sin ninguna pretensión de exhaustividad, a los diferentes exilios precedentes al que se produjo al término de la Guerra Civil, así como mencionar algunas de sus representaciones cinematográficas. Así pues, en este punto, consideraremos aquellas emigraciones políticas que tuvieron lugar con anterioridad al primer tercio del siglo XX, valorando no sólo los movimientos de españoles hacia Europa sino también incluyendo aquellos dirigidos a América Latina en la medida en que, a pesar de que queden fuera de nuestro objeto de estudio, éstos fueron fundamentales a lo largo del siglo XIX en relación con las guerras de independencia hispanoamericanas.

Para comenzar a desarrollar este apartado procede efectuar, de una manera muy somera, un breve *excursus* que nos conduzca a través de los exilios españoles acaecidos con anterioridad al siglo XIX y, en ese sentido, es necesario aludir primeramente a un importante éxodo poblacional acaecido en 1492; concretamente nos referimos a la diáspora de los judíos, la cual supuso, al parecer de Isidore Loeb¹⁹⁸, la partida del país de unas 165.000 personas. En la cinematografía española existen varias producciones cuya acción se sitúa en el contexto histórico correspondiente al reinado de los Reyes Católicos, pero evidentemente muchas de ellas omiten esta cuestión en pos de otros intereses argumentales, aunque no sucede así en todos los casos: muestra de ello es el film *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992), en el cual nada más comenzar se alude a esta expulsión con un cierto tono didáctico habida cuenta la ingente cantidad de detalles que se comunican del mismo¹⁹⁹.

¹⁹⁸Citado en LLORENS, Vicente: "Emigraciones de la España moderna". En ABELLÁN, José Luis (Dir.): *El exilio español de 1939. Volumen I: La emigración republicana*. Madrid: Taurus, 1977, pp. 27-28.

¹⁹⁹Concretamente el largometraje empieza con una voz en *over* alusiva a este asunto; sus palabras exactas son las que siguen: "El 6 de enero de 1492 los Reyes Católicos toman posesión de Granada y ponen así fin a diez años de asedio a la ciudad y a ochocientos de presencia musulmana en la Península Ibérica. El 31 de marzo de ese mismo año de 1492, Fernando e Isabel firman el edicto de expulsión de los judíos, culminaban así las persecuciones y los enfrentamientos por razones políticas, económicas y religiosas de que fueron objeto o en los que participaron los hebreos españoles durante siglos. El Edicto Real, aplicable a unos 400.000 judíos en ese momento, les da tres meses para convertirse al cristianismo o para vender -malvender mejor- todas

A este exilio le seguirán otros en los que también la religión será un factor clave; piénsese al respecto en la definitiva expulsión de los moriscos en 1609²⁰⁰, la cual implicó que tuvieran que marcharse del país unas 300.000 personas a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, cuestión que aparece reflejada, entre otras producciones, en el documental *Expulsados 1609, la tragedia de los moriscos* (Miguel E. López Lorca, 2009).

Pero más acá de estos episodios, también podemos traer a colación los diversos exilios que tuvieron lugar en el siglo XVIII: tal sería el caso del austracista derivado de la Guerra de Sucesión, es decir, el enfrentamiento que tuvo lugar entre los partidarios del archiduque Carlos y los de Felipe de Anjou, futuro monarca Felipe V. Entre las distintas producciones que lo reflejan, podemos referirnos al sitio de Barcelona en concreto y la derrota del 11 de septiembre de 1714, episodio que ha recibido recientemente cierta atención cinematográfica a raíz de la conmemoración de los trescientos años del suceso, tal como lo atestiguan largometrajes de ficción como *Born* (Claudio Zulián, 2014) o *Barcelona 1714* (Anna M. Bofarull, 2014)²⁰¹.

Evidentemente a lo largo del siglo XVIII se producirán otros sucesos que conducirán a determinados grupos o personas al exilio, pensemos por ejemplo en la expulsión de los jesuitas a raíz de la firma de la Pragmática Sanción del 2 de abril de 1767 dictada por Carlos III²⁰²; o a su vez el motín de Esquilache, tradicionalmente vinculado en cierta medida con la citada prerrogativa legislativa, es decir, la revuelta que conllevó el destierro del propio Leopoldo Gregorio, marqués de Esquilache. Este hecho puede verse en el film *Esquilache* (Josefina Molina, 1989).

No obstante, será en el transcurso del siglo XIX cuando tendrán lugar un mayor número de desplazamientos por razones de cariz político, sucediéndose tantos y de manera tan constante

sus propiedades y abandonar el país. En su marcha tendrán que acompañarles sus familias y criados y no podrán llevar oro ni plata. Hasta su salida del territorio español contarán con el amparo real, pero si vuelven se les aplicará la pena de muerte. Terminaban así 1.500 años de vida judía en España durante los cuales, siglos X y XI, se había producido en nuestro suelo una deslumbrante edad de oro de las ciencias, el pensamiento y las letras hebraicas”.

²⁰⁰Sobre la expulsión de los judíos, pero aplicables también a la de los moriscos, son muy significativas las siguientes palabras de José Luis Abellán: “*La constitución de la nacionalidad española se construyó sobre una base estructural que, al identificar unidad política y unidad religiosa, propiciaba los exilios*”, en ABELLÁN, José Luis: *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 17.

²⁰¹Existen sin embargo otros proyectos que también pretendían sumarse a esta operación conmemorativa pero que no obstante no consiguieron salir adelante a causa de insuficiencias económicas. Para más información, véase: GARBUS, Anna; MONTAÑA TOR, Paula: “Un 1714 de películas”. *El País*, 16-11-2013.

²⁰²Un film que refleja muy bien las consecuencias del exilio de los jesuitas en las colonias bajo una óptica claramente nacional-católica es *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz Castillo, 1949). En una secuencia del largometraje un soldado a caballo lee en voz alta la orden (“*Por disposición del rey nuestro señor Carlos III se ordena que los misioneros de la compañía de Jesús abandonen, en el plazo más breve posible, estas reducciones de chiquitos al igual que todas las demás que poseen en los dominios de tierra firme y que sus propiedades y almacenes sean entregados a la autoridad correspondiente. Dado en Madrid en el año de gracia de 1767*”) para a continuación poder ver cómo reúnen a los jesuitas para expulsarlos, no sin que antes uno de ellos afirme que el rey ha tomado esta decisión influido por “*impías ideas extranjeras*”.

que en determinados momentos se producirán, incesantemente, idas y venidas en función de la índole del gobierno que ostente el poder. Con la finalidad de exponer los motivos que acarrearán estas migraciones, concretaremos los diferentes hechos políticos aludiendo a varias de sus representaciones cinematográficas. En este sentido, debemos mencionar en primer lugar la Guerra de la Independencia española, es decir, el conflicto armado contra la dominación francesa que tuvo lugar entre 1808 y 1814, pues éste supuso numerosos desplazamientos forzados de población hacia Francia, nada menos que unas 100.000 personas al parecer de Marañón²⁰³, o en torno a unas 65.000 según la opinión de Aymes²⁰⁴, habiendo entre ellos prisioneros de guerra obligados a marcharse con sus familias. Por otra parte, no podemos olvidar que ya en el año 1808 se encontraba en Francia el rey Fernando VII junto a su familia²⁰⁵, así como también es pertinente aludir a un episodio que ha quedado bastante ensombrecido a lo largo del tiempo: nos referimos a la expedición española enviada en 1807 a Dinamarca para servir de ayuda a Napoléon, cuya finalidad era la de resguardar las costas danesas de presuntos desembarcos por parte de los ingleses. No obstante, a causa del advenimiento de la Guerra de la Independencia española y del papel de Francia como enemiga de España, este contingente de soldados se convirtió en un ejército rebelde que intentó huir y trató de evitar ser apresado tanto por parte de los franceses como por los daneses, siendo detenido por estos últimos cuando iba hacia Copenhague. Podemos citar un audiovisual centrado justamente en este contingente de españoles, concretamente se trata de *Da spaniolerne kom til Danmark* (Cuando el español vino a Dinamarca, Henning Petersen, 2008)²⁰⁶, a propósito de la llegada de dicho ejército en 1808 formado por unos 15.000 hombres, empleando como referentes iconográficos los grabados que entre 1807 y 1808 realizaron los hermanos Christoph y Cornelius Suhr de estas tropas, representadas cuando, en su ruta hacia Dinamarca, pasaron por Hamburgo. Dichos soldados fueron considerados lo suficientemente “exóticos” como para que estas obras tuvieran interés y fuesen adquiridas por el Museo de Koldinghus como una donación del Club Business Koldinghus²⁰⁷.

²⁰³Véase MARAÑÓN, Gregorio: *Españoles fuera de España*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1979 (7ª edición), p. 47.

²⁰⁴Véase AYMES, Jean René: *Los españoles en Francia 1808-1814. La deportación bajo el Primer Imperio*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

²⁰⁵El exilio de la familia real, así como la invasión francesa y el advenimiento del 2 de Mayo aparecen explicados y representados en el episodio “A la sombra de la revolución”, perteneciente a la serie documental *Memoria de España*, producida por Radiotelevisión Española en 2004. Concretamente estos asuntos aparecen en el citado capítulo, el cual se remonta a la monarquía de Carlos IV, y continúan en el siguiente episodio, “¡Vivan las caenas!”, centrado totalmente en la Guerra de la Independencia, la escritura de la Constitución de 1812, el regreso de Fernando VII, el exilio liberal, la emancipación americana y el regreso al poder de los liberales.

²⁰⁶Debemos agradecer a Karin Bonde Johansen y a Jacob Trock, conservadora y director del archivo del Danske Filminstitut respectivamente, el habernos dado a conocer la existencia de este film, así como también su disponibilidad para facilitarnos el visionado del mismo.

²⁰⁷Este capítulo ha gozado de cierto interés por parte de la historiografía danesa y, para festejar los doscientos años del evento, se hicieron exposiciones y publicaciones, destacando especialmente el papel que tuvieron al

Pero evidentemente mucho más proliferas son las producciones que abordan el conflicto de la Guerra de la Independencia española como tal y, como cabe suponer, muchas de ellas tienen como objetivo loar la gran resistencia del pueblo español contra el invasor. Éstas presentan temáticas de diferente tipo, habiendo lugares comunes entre ellas como son, por ejemplo, los propios combates bélicos, la imposibilidad de un futuro feliz en las relaciones amorosas entre españolas y franceses, o bien atienden al papel de la guerrilla, a la resistencia del pueblo de Madrid o a figuras clave como Agustina de Aragón o Francisco de Goya, incluyendo en muchas ocasiones idas y venidas entre España y Francia por parte de los personajes; unos episodios que desde una fecha tan pretérita como es la celebración del propio centenario de los hechos han gozado de varias representaciones hasta el día de hoy, fundamentalmente por parte de la cinematografía española²⁰⁸, pero también gracias a otras extranjeras²⁰⁹.

respecto los museos de Kolding, Holbæk y Langeland. Las webs de varios de ellos contienen importante información escrita y gráfica sobre el asunto, véanse al respecto los siguientes enlaces: <http://www.roskildemuseum.dk/vores-viden/nyere-tid/da-spaniolerne-kom.aspx>, <http://www.koldinghus.dk/samlinger/andre-samlinger/koldings-historie/spaniolerne-i-kolding-1808.html>. Asimismo, el Museo Holbæk, íntimamente vinculado a la producción del citado documental junto con la productora Frejas Focus, permite descargar un dossier con importante información sobre este evento: <http://www.holbmus.dk/filearchive/349.pdf>

Mencionemos también un libro dedicado íntegramente a este hecho, concretamente: PETERSEN, Henning: *Da spaniolerne kom - Krig og kulturmøde 1808*. Copenhagen: Wormianum, 2008.

²⁰⁸Sin la pretensión de agotar todos los títulos existentes, presentamos a continuación una relación de films españoles sobre este conflicto: *Los héroes del sitio de Zaragoza* (Segundo de Chomón, 1903), *Las fiestas del sitio de Bilbao* (Fructuoso Gelabert, 1911), *La inauguración del monumento a los héroes de Puentesampayo* (José Gil, 1911), *Noche de sangre* (Ricardo Baños, Alberto Marro, 1911), *Une des plus vieilles citées espagnoles: L'heroïque Saragosse* (Segundo de Chomón, 1913), *El dos de mayo* (José Buchs, 1927), *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929), *El guerrillero* (José Buchs, 1930), *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), *El verdugo* (Enrique Gómez, 1947), *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *Sangre en Castilla* (Benito Perojo, 1950), *Luna de sangre* (Francisco Rovira Beleta, 1950), *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951), *El tirano de Toledo* (Henri Decoin, Fernando Palacios, 1952) [Coproducción España-Francia-Italia], *El mensaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1953), *Venta de Vargas* (Enrique Cahen Salaberry, 1958), *Llegaron los franceses* (León Klimovsky, 1959), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), *Los guerrilleros* (Pedro Luis Ramírez, 1963), *La colina de los pequeños diablos* (León Klimovsky, 1964), *Lola la piconera* (Fernando García de la Vega, 1969), *La guerrilla* (Rafael Gil, 1972) (España-Francia), *Avisa a Curro Jiménez* (Rafael Romero Marchent, 1978) (derivada de la serie Curro Jiménez [Varios 1976-1978]), *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1980), *Sangre de Mayo* (José Luis Garci, 2008) o *Bruc. El desafío* (Bruc. La leyenda, Daniel Benmayor, 2010).

²⁰⁹Citamos a continuación algunas de las principales aportaciones por parte de cinematografías de otras nacionalidades; respecto al caso francés, véase: *La mère du moine* (Louis Feuillade, 1909), *Moines et Guerriers (Episode du siège de Saragosse en 1808)* (Pathé, 1909), *Le message de l'empereur* (Georges André Lacroix, 1912), *Le fils de Caroline Chérie* (Jean Devraive, 1955), *La guérrilléra* (Pierre Kast, 1982), *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) o *La Soule* (Michel Sibra, 1989); por lo que respecta al italiano, entre otras: *Un episodio della guerra Napoleonica in Spagna* (Italia Films, 1909), *La presa di Zaragoza* (Luigi Maggi, 1910), *Il lanciere polacco* (Aquila Films, 1910), *La donna fatale* (Aquila Film, 1910), *Paquita* (Cines, 1911), *Estrellita* (Luigi Maggi, 1911), *Burgos* (Giuseppe Del Liguoro, 1911), *El Capitán Fantasma* (Capitan Fantasma, Primo Zeglio, 1953), *El Zorro contra el imperio de Napoleón* (Zorro marchese di Navarra, 1971); respecto a títulos británicos: *El marqués de Bolívar* (The Marquis of Bolívar, Walter Summers, 1928), *El último chantaje* (The Happy Thieves, George Marshall, 1961), *Las aventuras de Gerard* (The Adventures of Gerard, Jerzy Skolimowski, 1970); en relación a producciones alemanas: *Der Stier von Olivera* (Erich Schönfelder, 1921), *El marqués de Bolívar* (Der Marques de Bolibar, Friedrich Porges, 1922); en el caso polaco: *Cenizas* (Popioly, Andrzej Wajda, 1965), *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Rekopis

De hecho, al término de la Guerra de la Independencia se producirán importantes exilios, protagonizados tanto por parte de los “afrancesados” -partidarios de José I-, acusados de traición, como por parte de los liberales, pues si bien lucharon contra el invasor francés se convirtieron en figuras indeseables para Fernando VII, un rey de ideología absolutista. Por lo que respecta al primer caso, se calcula que fueron unas 12.000 personas las que tuvieron que partir²¹⁰, pues según estipuló el Real Decreto de 30 de mayo de 1814, todos aquellos que hubiesen ocupado cargos importantes en el periodo precedente debían ser desterrados, mientras que el resto de afrancesados que habían tenido un menor protagonismo únicamente tenían que mantenerse alejados unas 20 leguas de Madrid. Sin embargo, unos cuatro años más tarde, mediante la publicación del Real Decreto del 15 de febrero de 1818, éstos últimos pudieron regresar al país. No corrieron la misma suerte los liberales, pues Fernando VII regresó a España el 24 de marzo de 1814 y, nada más comenzar su reinado, derogó la Constitución de Cádiz y éstos se vieron obligados a marcharse del país; según las cifras proporcionadas por Marañón tuvieron que exiliarse unas 15.000 personas²¹¹, situación que se produjo bajo un clima de gran represión²¹². No obstante, a remolque de los vaivenes políticos del momento, seis años más tarde se restableció un régimen constitucional que posibilitó el regreso de los liberales, aunque esta vez fueron los absolutistas más aguerridos aquellos que tuvieron que abandonar el país. Pero siguieron siendo los liberales los más perjudicados en cuanto a exilios se refiere, pues al concluir el denominado trienio constitucional (1820-1823) y tras la intervención del ejército de los llamados “Los Cien Mil Hijos de San Luis”, encabezado por el Duque de Angulema, enviado a España por parte de las monarquías que conformaban la Santa Alianza en pos de restaurar el Antiguo régimen en el país, éstos tendrían que exiliarse de nuevo, en el marco del comienzo de la denominada década ominosa. Existen varios audiovisuales que reflejan este periodo y la represión que se ejerció contra los liberales, destacando al respecto un par de producciones, concretamente dos series televisivas: *Proceso a Mariana Pineda* (Rafael Moreno Alba, 1984) y *Los desastres de la guerra* (Mario Camus, 1983). Por lo que respecta a la primera mencionada, cuya acción se sitúa en Granada en 1831, cabe decir que gira en torno a la figura de Mariana Pineda, mujer de talante liberal que fue ajusticiada tras negarse a la posibilidad de perdón a cambio de delación; pero más allá de esta figura la serie

znaleziony w Saragossie, Wojciech Has, 1965); o finalmente algunos títulos estadounidenses tales como *La espía de Castilla* (The Firefly, Robert Z. Leonard, 1937), *Goya* (I. A. Block, B. Berg, 1954), *Orgullo y pasión* (The Pride and the Passion, Stanley Kramer, 1957), *La maja desnuda* (The Naked Maja, Henry Koster, 1958) o *Promesa rota* (The Miracle, Irving Rapper, 1959).

²¹⁰Véase SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *El exilio español (1808-1975)*. Madrid: Arco Libros, Cuadernos de Historia, núm. 88, 2001, p. 20.

²¹¹Véase MARAÑÓN, Gregorio: *Españoles fuera de..., Op. Cit.*, p. 50.

²¹²En relación a las opresiones y castigos producidos durante este periodo, podemos destacar un film que refleja muy bien estas cuestiones: *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964), en el cual se puede ver el empleo del garrote vil como sistema de ajusticiamiento, un procedimiento empleado tanto para los bandidos como para los liberales.

muestra la detención, exilio y represión implacable que se ejerció contra los liberales, así como también alude a la creación del Estatuto Real, cuyo objetivo no era otro que el de mantener la hegemonía política de la nobleza²¹³. En relación a la segunda propuesta citada, más allá de las hazañas relativas a la Guerra de la Independencia, tiene un sólido trasfondo político; en ella se representa el episodio de la redacción de la Constitución de Cádiz, así como los debates que tuvieron lugar en las Cortes Constituyentes, pero también el retorno de Fernando VII a partir del tratado de Valençay (1813) y la consiguiente vuelta al Antiguo Régimen tras la abolición de la Constitución en perjuicio de los liberales²¹⁴, es decir, el inicio del sexenio absolutista.

Asimismo, es en este contexto en el que corresponde situar el exilio de una figura clave de este periodo, la cual ha gozado además de una importante presencia cinematográfica: nos referimos al pintor Francisco de Goya. Por lo que respecta a su aparición en los audiovisuales²¹⁵, cabe decir que lo encontraremos en varios tipos de films, no sólo evidentemente en aquellos en los que es el protagonista principal en tanto que se configuran como *biopics* del pintor, sino que también aparecerá como personaje secundario en numerosas producciones; incluso sus pinturas - al margen de él- tendrán una presencia fundamental en muchos largometrajes ambientados en estas fechas, bien sea mostrando directamente alguna de ellas, bien sea empleándolas para lograr una buena ambientación a la hora de reproducir unos episodios que inconscientemente asociamos a iconografías goyescas y que los directores reproducirán mediante *tableaux vivants*²¹⁶. Si tenemos en cuenta aquellos films de ficción que pretenden centrarse en la biografía del pintor, en términos cronológicos el primer largometraje que existe es *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), si bien el zaragozano ya había aparecido anteriormente en otras producciones como

²¹³A propósito de tal documento, se alude directamente a la posibilidad de que dicha disposición permita la amnistía de los desterrados liberales, afirmando que “*Según nuestros informes, una gran mayoría de esos conspiradores que están en el exilio sólo desean volver para tener un puesto en los ministerios, acatarían de buen grado el Estatuto Real. A un gran número de radicales doceañistas el tiempo les ha ido llevando a una extremada moderación.*”

²¹⁴El triste destino de éstos aparece reflejado en dicha producción a propósito del regreso del monarca, pues en paralelo a su proclamación se producen manifestaciones en contra suya que terminan con encarcelamientos y los diálogos entre los presos aluden a su complicada ventura (“*¿Qué va a ser entonces de nosotros?*” / “*Para nosotros ya sólo queda la cárcel, el exilio, el destierro, la muerte, y como mal menor el campo de batalla, si es que aún nos queda alguna fuera y logramos escapar de aquí.*” / “*¿Y qué va a ser ahora de España?*”). Por otra parte, el carácter taxativo del soberano también se ejemplifica en varias secuencias, aludiendo a las penas que deben imponerse a los liberales, dictadas desde su condición de rey absoluto: “*No pueden juzgar las opiniones, es lógico, los jueces son súbditos y por lo tanto son ignorantes, ignoran el mal que anida en el corazón de los hombres y no tienen autoridad para investigarlo. Ellos se limitan a condenar la maldad que ven, no la que imaginan; ellos no se atreven a partir de un solo tajo el corazón de los hombres y descubrir allí dentro la maldad y la herejía, pero yo sí. Yo soy la autoridad, yo soy la ley, yo ordeno la vida y la muerte, la libertad, la cárcel, el destierro. Puedo acabar con todos ellos y moderar mi ira sobre quien me plazca.*”

²¹⁵Existen bastantes estudios que tienen como objeto de investigación la presencia audiovisual de este pintor, tal como lo atestigua la bibliografía de la presente tesis doctoral, concretamente aquella titulada “Bibliografía cinematográfica, literaria y cultural”.

²¹⁶Entre otras producciones, destaca especialmente el caso de *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), un film en el cual si bien Goya no aparece como protagonista, sí que consta su nombre y sus obras tienen una importante presencia.

personaje secundario, pues de hecho su presencia en pantalla ha sido muy habitual, tanto por lo que a ficción²¹⁷ como a no ficción²¹⁸ se refiere. Ello no implica, naturalmente, que todos los films en los que aparece aborden el periodo del exilio del pintor, si bien algunas producciones sí que le conceden una especial atención. Tal sería el caso de la serie televisiva de ficción titulada *Goya* (José Ramón Larraz, 1985), pues en ella se subraya la partida del pintor, reflejando desde la redacción de una misiva del pintor para pedirle al rey marcharse a Francia bajo el pretexto de tomar unos baños, hasta la expresión de sus opiniones sobre España²¹⁹ o la propia partida en carruaje hacia Burdeos²²⁰ [Fig. 1-2].

²¹⁷Por lo que respecta a producciones de ficción en las que aparezca Goya, nos consta la existencia de las siguientes: *El conde de Maravillas* (José Buchs, 1927), *El Dos de mayo* (José Buchs, 1927), *Pepe-Hillo* (José Buchs, 1928), *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1944), *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1946), *María Antonia la Caramba* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958), *La maja desnuda* (*The Naked Maja*, Henry Koster, 1958), *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Goya, genio y rebeldía* (Goya – oder der arge Weg der Erkenntnis, Konrad Wolf, 1971), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999) y *Los fantasmas de Goya* (Milos Forman, 2006).

²¹⁸Respecto a las muy abundantes realizaciones que desde la no ficción se han acercado a Goya o a su obra, recogemos aquellas propuestas que merecen una especial atención, ya sea por su interés en cuanto a los contenidos, ya sea por su temprana fecha de producción, anterior a la introducción del vídeo: *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), *Aquel Madrid de Goya* (José María Hernández Sanjuán, 1944), *Goya* (José María Elorrieta, 1948), *Goya* (Javier Elorrieta, 1950), *Los desastres de la guerra* (Jean Grémillon, Pierre Kast, 1951), *Goya* (Luciano Emmer, 1951), “Goya y Madrid”, *Revista Cinematográfica Imágenes* n° 366 (NO-DO, enero 1952), *Toreo a caballo* (José H. Gan, 1953), *Los desastres de la guerra* (Manuel Hernández Sanjuán, José López Clemente, 1953), *La Tauromaquia* (José López Clemente, 1954), *Cacería en El Prado* (José María Hernández Sanjuán, Manuel Hernández Sanjuán, 1954), *Goya, una vida apasionada* (José Ochoa, 1957), *Oración en piedra, la Catedral de Toledo* (Manuel Domínguez, 1957), *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957) [producción para NO-DO], *España 1800* (Jesús Fernández Santos, 1958), *Goya: tiempo y recuerdo de una época* (Jesús Fernández Santos, 1959) [producción para NO-DO], *Zaragoza, ayer y hoy* (Francisco Centol, 1959), *Los sitiados* (José Grañena, 1958), *España 1800* (Jesús Fernández Santos, 1959), *Las pinturas negras* (Christian Anwander, 1959) [producción para NO-DO], *Corrida Goyesca* (Julián de la Flor, 1960), *Concierto en El Prado* (Vicente Lluch, 1960), *En serio y en broma* (M. Martínez Remis, 1962), *Toros tres* (Javier Aguirre, 1963), *Pintura española* (Luis Torreblanca, 1964), *Milagro* (Alberto Lapeña, 1970), *La España de Goya* (Jesús Fernández Santos, 1970), *Goya* (Rafael J. Salvia, 1973), *Goya, perro infinito* (Antonio Pérez Olea, 1977), *Goya* (Juan Caño Arecha, 1979), *El color de una pasión* (Francisco Javier Borrego, 1982), *Síntesis interpretativa sobre varios lienzos de Goya* (Oscar Villanueva, 1982), *Los fusilados de Goya* (Héctor Caño, 2007), o *Orson Welles y Goya* (Emilio Ruiz Barrachina, 2008); e incluso episodios de series documentales dedicadas al arte, tales como “La mujer en Goya” (César Fernández Ardavín, 1977), de la serie *Arte para los ojos*; “Aguafuertes de la guerra” (César Fernández Ardavín, 1980), de la serie *El dibujo*; “Los Caprichos de Don Francisco de Goya” (César Fernández Ardavín, 1980) o “Un genio llamado Goya” (César Fernández Ardavín, 1981), ambos de la serie *Grandes maestros*.

²¹⁹Por lo que respecta a las palabras del pintor sobre su exilio, estas son las que siguen: “*No estoy triste, me voy a Francia. ¿No era eso lo que quería? Y además, con licencia del Rey; conservo mi cargo, conservo mi sueldo. Ayer cuando fui a palacio a recoger mi pasaporte vi que tres o cuatro de aquellos cagatintas me miraban y se reían... ¡Vete para Francia, muérete allí, que no te quiere España más por aquí!. Está bien señores, se acabó la función: Francisco de Goya, primer pintor de cámara del Rey, lía del petate y se marcha a la mierda. ¡Qué desdicha de España! Libertad hoy, cadenas mañana. Sublevaciones, guerras, intrigas,... ¡Qué gran estupidez! ¿Para qué tanta lucha, tanto esfuerzo? Pero ahí queda eso, ahí queda lo que he pintado, y algún día esos miserables tendrán que verlo con sus propios ojos, ¡ahí los espero, hijos de la gran puta!*”

²²⁰Por otra parte, el largometraje refleja muy bien determinados episodios protagonizados por los liberales en estas fechas, tales como el pronunciamiento de Rafael del Riego -así como también su ejecución en la horca- e incluso expone discursos liberales en el Parlamento, todos ellos pronunciados bajo el periodo denominado



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Sin embargo, qué duda cabe que el film más relevante por cuanto al exilio del pintor se refiere es *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), pues justamente la emigración política del artista se constituye en el punto de partida del film, el tiempo y el espacio a partir del cual el aragonés, ya en su vejez, comenzará a recordar varios episodios de su pasado y éstos serán ofrecidos al espectador mediante *flashbacks*²²¹, llegando incluso a dedicar alguna secuencia a la vida de los exiliados en Burdeos²²². [Fig. 3-5]

En otro orden de cosas y vinculado a la Guerra de la Independencia española, es importante tener en cuenta una cuestión fundamental, tanto para la historia de España en términos generales como por su vinculación con el exilio en particular; nos referimos a las guerras de independencia hispanoamericanas, es decir, los combates que tuvieron lugar en los distintos territorios españoles de América y que enfrentaron a los realistas -adalides de la monarquía española- con los patriotas -valedores de la lucha por la independencia de las distintas

como trienio liberal.

²²¹Una opción bastante parecida a la que ofreció la puesta en escena de la obra teatral de Antonio Buero Vallejo *El sueño de la razón*, dirigida por José Osuna, estrenada en Madrid en 1970 y repuesta un par de años antes del film de Saura. Ésta se centraba en un Goya ya anciano, a punto de partir hacia el exilio, que recordaba diversos momentos de su vida mediante los diálogos que mantenía con varios personajes que él mismo pintó y a los cuales la propia luz les insuflará vida.

²²²Destaca especialmente en este sentido aquella que sucede en un bar en cuyo interior se encuentran exiliados españoles y en la cual Goya pronuncia unas palabras para el brindis relativas al Estado español (“*Por una España libre de la tiranía, por una España ilustrada, sin guerras ni crueldades*”), acto seguido el tabernero, también español, canta una canción jocosa sobre los liberales y Fernando VII (“*¡Qué vivan los liberales, qué muera Fernando VII, qué vivan los liberales, que Goya, Moratín y Salcedo se nos queden en Burdeos, se nos queden en Burdeos, qué vivan los liberales!*”), para concluir bailando una jota; una situación que conmovió profundamente al pintor, el cual finalizará también danzando.

jurisdicciones del reino español²²³. En ese sentido es fundamental este episodio de la “francesada”, no sólo porque resentiría al país, sino también porque las abdicaciones de Bayona supusieron el fin de los derechos a la corona de Fernando VII y de su padre, pasando a ostentarlos Napoleón, quien los cedió a su vez a su hermano, José Bonaparte. Esta situación tuvo varias consecuencias, entre las cuales es esencial tener en cuenta que implicó que a partir de este momento en América se creasen diferentes Juntas de Gobierno Americanas a favor de la figura de Fernando VII, siendo éstas totalmente independientes de la corona española, de la misma manera que con el advenimiento de un estado liberal desaparecieron las antiguas Leyes de Indias; un contexto que provocó que en América no se aceptasen las Cortes de Cádiz y hacia 1810 tuvieron lugar diversos enfrentamientos entre las colonias y la metrópolis, unos procesos que, la mayoría de los cuales, culminarían en la década de 1820 con la creación de los nuevos estados.

Todo este asunto guarda relación con el tema que nos ocupa en tanto que hubo diversos liberales españoles que se exiliaron en América y lucharon en estos conflictos armados contra el ejército realista, así como también lo hicieron algunos españoles que habían emigrado a las colonias o militares que decidieron cambiar de facción, motivo por el cual destacaremos a continuación diversos films de producción española o latinoamericana que dan buena cuenta de ello. Por lo que respecta al caso de Argentina, mencionaremos un par de largometrajes de este país: *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1952), cuyo argumento gira en torno a un teniente español que caerá herido en combate y decidirá cambiar de bando y luchar junto a los independentistas; y *La muerte en las calles* (Leo Fleider, 1952), un film que si bien está ambientado en el contexto de las invasiones inglesas en Río de la Plata, evidencia las tensiones entre los realistas y los independentistas criollos en el seno de una familia bonaerense²²⁴. En

²²³De entre la ingente bibliografía que existe sobre estas guerras, citemos únicamente algunas aportaciones significativas: CHUST, Manuel (Ed.): *Las independencias iberoamericanas en su laberinto. Controversias, cuestiones, interpretaciones*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2010; CUENCA DE TORIBIO, José Manuel: *La Guerra de la Independencia: un conflicto decisivo (1808-1814)*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2006; GUERRA, François-Xavier: *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011; HÉBRARD, Véronique; VERDO, Geneviève (Eds.): *Las independencias hispanoamericanas. Un objeto de historia*. Madrid: Casa de Velázquez, 2013; MIRANDA BASTIDAS, Haydée; BECERRA, Hasdrúbal (Coords.): *La Independencia de Hispanoamérica. Declaraciones y Actas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005; TERÁN, Marta; SERRANO ORTEGA, José Antonio (Eds.): *Las guerras de independencia en la América Española*. Zamora (Michoacán): El Colegio de Michoacán, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo – Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

²²⁴Sobre esta guerra de independencia, sin ánimo de exhaustividad, citamos los siguientes títulos referidos a la misma, todos ellos de producción argentina: *Nuestra tierra de paz* (Arturo S. Dom, 1939), *Centauros del pasado* (Belisario García Villar, 1944), *El tambor de Tacuarí* (Carlos Borcosque, 1948), *Nace la libertad* (Julio Saraceni, 1949), *El grito sagrado* (Luis César Amadori, 1953), *Bajo el signo de la patria* (René Múgica, 1971), *Güemes, la tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1971), *La revolución* (Raúl de la Torre, 1973), *El general y la fiebre* (Jorge Coscia, 1992), *Cabeza de Tigre* (Claudio Etcheberry, 2001), *Revolución: El cruce de Los Andes* (Leandro Ipiña, 2010) o *Belgrano* (Sebastián Pivotto, 2010). Asimismo, mencionemos también un par de films argentinos centrados en el general José de San Martín, fundamental para la independencia de Argentina, Chile y Perú: *El santo de la espada* (Leopoldo Torres Nilsson, 1970) y

relación al capítulo de la independencia venezolana, podemos traer a colación una producción de este país titulada *Taita Boves* (Luis Alberto Lamata, 2010), adaptación de la novela *Boves, El Urogallo*²²⁵, centrada en la figura de José Tomás Boves y de la Iglesia, un español nacido en Oviedo que tuvo un papel fundamental en la historia de Venezuela, pues si bien inicialmente quiso luchar por la causa independentista y cederles su apoyo económico, fue acusado de traición y condenado a muerte, siendo salvado de tal sentencia por parte del ejército realista en 1812, comenzando así otra lucha que le conduciría a convertirse en comandante del Ejército Real de Barlovento y también en caudillo popular de los llaneros, llevando a cabo una serie de empresas que serían fundamentales para la caída de la Segunda República de Venezuela²²⁶.

No obstante, además de las producciones mencionadas, no cabe duda que la independencia de México es el conflicto que ha generado productos audiovisuales de mayor relevancia; empezaremos por referirnos al caso de *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), coproducción hispano-mexicana, basada parcialmente en las novelas *Sonata de Otoño* (1902) y *Sonata de Estío* (1903) de Ramón María del Valle Inclán²²⁷. La primera parte del film está ambientada en 1824 y se contextualiza en el marco de la férrea represión que aplicaron los absolutistas sobre los liberales, centrándose en los avatares de la vida del protagonista, el marqués de Bradomín, un noble gallego que se verá implicado, muy a su pesar, en una conspiración política de la cual logrará salir con vida gracias al capitán Casares, a quien ayudará a partir hacia México, marchándose junto a él. En este territorio se desarrolla la segunda parte del largometraje, en la cual el protagonista se unirá a otros varios exiliados liberales que luchan junto a los mexicanos en la revolución. Cabe advertir, no obstante, que esta realización no ahonda en cuestiones de raigambre política, aspecto que sin duda fue mal considerado por algunos críticos de la época, tal como evidencian las acusaciones que lanzó Luciano G. Egido desde las páginas de

Por los senderos del Libertador (Jorge Cedrón, 1971).

²²⁵La referencia exacta de esta publicación es la que sigue: HERRERA LUQUE, Francisco: *Boves, El Urogallo*. Caracas: Editorial Fuentes, 1972.

²²⁶Sobre el caso de la Guerra de Independencia de Venezuela, citemos a continuación varias producciones al respecto, incluyendo aquellas referidas a la figura de Simón Bolívar, militar que no sólo participó en la independencia de este país -si bien nació en Caracas- sino que tuvo un papel fundamental en la emancipación de Colombia, Bolivia, Perú, Panamá y Ecuador. Véanse al respecto los siguientes films: *Simón Bolívar, libertador de América* (Miguel Contreras Torres, 1941) [México], *Simón Bolívar* (Alessandro Blasetti, 1969) [España-Italia-Venezuela], *Bolívar, sinfonía tropical* (Diego Rísquez, 1982) [Perú-Cuba], *Orinoko, Nuevo Mundo* (Diego Rísquez, 1984) [Venezuela], *Simón Bolívar, ese soy yo* (Edmundo Aray, Rayza Andrade, 1994) [Venezuela], *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002) [Colombia], *Bolívar el héroe* (Guillermo Rincón, 2003) [Colombia], *Bolívar: Path to Glory* (Kenny Golde, 2005) [Estados Unidos] [documental], *Francisco de Miranda* (Diego Rísquez, 2006) [Venezuela], *Miranda regresa* (Luis Alberto Lamata, 2007) [Venezuela-Cuba], *Cuando la brújula marcó el sur* (Laura Vásquez, 2008) [Venezuela].

²²⁷Las referencias exactas de la primera edición de dichas novelas son las que siguen: VALLE INCLÁN, Ramón María del: *Sonata de Otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Imprenta de Ambrosio Pérez, 1902; VALLE INCLÁN, Ramón María del: *Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

*Cinema Universitario*²²⁸, donde acusó al film de girar alrededor del concepto de libertad sin puntualizar, en ningún momento, el motivo de la lucha. Una decisión que, sin embargo, no sólo permitió al director eludir una férrea censura, sino también alcanzar la suficiente abstracción para que el relato pudiese ser extrapolable al presente histórico del momento de producción del largometraje: la represión absolutista profesada por parte de Fernando VII contra los restos del ejército liberal actuaba como una metáfora de la represión ejercida por parte de las autoridades franquistas contra la resistencia armada, es decir, el maquis. Una cuestión que no pasó desapercibida por parte de la crítica falangista, tal como lo demuestran las consideraciones que sobre el film emitió la revista *Primer Plano*²²⁹, aprovechando la ocasión para afirmar que, por culpa de los liberales, España se vio abocada a un sinnúmero de desventuras y calamidades.

El siguiente largometraje a tomar en consideración es *Mina, viento de libertad* (Antxon Eceiza, 1976), una coproducción cubano-mexicana centrada en la vida de Francisco Xavier Mina, un militar español que habiendo luchado en la Guerra de la Independencia española y dada la obstinada represión que ejercieron sobre los liberales, tras participar en un intento de pronunciamiento en Pamplona que concluyó sin éxito alguno, atravesó los Pirineos y más tarde se marchó a Bayona, ciudad desde la cual partiría a Londres. Una vez allí, entró en contacto con Fray Servando Teresa de Mier, un sacerdote mexicano que se posicionó a favor de la independencia de México y con el que Mina, junto con otros, partió a este país para implicarse activamente en la lucha. El film empieza justamente con la llegada del navarro a México y se centra en las diferentes vivencias y combates que mantuvo contra los realistas, constituyendo una producción que pretende enaltecer al héroe protagonista y suprimir cualquier ambigüedad o contradicción posible²³⁰. Al mismo tiempo, el realizador opta por conectarla con el panorama histórico del momento de la producción, una cuestión evidente al final del film: cuando Mina es ejecutado

²²⁸EGIDO, Luciano G.: "Sonatas". *Cinema Universitario*, núm. 11, marzo 1960.

²²⁹De hecho, se llegó a sostener que el film no merece ser valorado dada su tergiversación histórica, escribiendo que "cuando una película utiliza un tema novelístico alterándolo hasta significar una peligrosa deformación de nuestra historia, nos vemos obligados a prescindir de su consideración cinematográfica", *Primer Plano*, núm. 992, 18-10-1959, citado en PÉREZ BOWIE, José Antonio: "Reescritura cinematográfica y deslegitimación del discurso dominante. Dos adaptaciones de Valle-Inclán en el cine del franquismo". *Krypton. Identità, Potere, Rappresentazioni*, núm. 2, 2013, p. 69.

²³⁰Esta idea queda muy bien expresada en las siguientes palabras de Santiago Juan Navarro: "Cada uno de ellos [los diálogos] busca iluminar un aspecto de las contradicciones y conflictos en el movimiento independentista, subrayando siempre aquellos elementos que conectan lo narrado con el presente del filme. En su dimensión proto-revolucionaria, Mina se enfrenta con: 1) los españoles y criollos leales a Fernando VII; 2) los liberales contrarios al Rey, pero favorables al sistema colonial; y 3) la burguesía criolla independentista, pero insensible a los reclamos de los trabajadores y el campesinado. Cualquier conflicto que no pueda resolverse dentro de los estrictos parámetros ideológicos del filme (como el hecho de que Mina tuviera en su campaña el apoyo logístico y económico tanto del imperio británico como de los Estados Unidos) es, por supuesto, eliminado", en JUAN NAVARRO, Santiago: "Internacionalismo y Revolución. Las intervenciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la historia de las independencias". En NIETO FERRANDO, Jorge (Coord.): *1808-1810. Cine e independencias*. Madrid: Acción Cultural Española, Abada Editores, p. 192.

aparecen en pantalla unos versos escritos por Juan Paredes Manot “Txiki”, un miembro de la banda ETA, justamente aquellos que constituyen el título del audiovisual (“*Mañana me enterrarán / no vengáis a rezar por mí / yo no estaré aquí / seré viento de libertad*”), acompañados de la música del Eusko Gudariak.

Por otra parte, también se le ha dedicado a este personaje un documental, formado por dos episodios, titulado *Mina, sueños de libertad (Los Sitios de Zaragoza)* (Albert Solé, 2009), el cual, a diferencia del anterior, se propone atender a este militar no sólo en sus peripecias en América sino que apuesta por trazar un recorrido a través de su vida y, consecuentemente, puede tratar a partir de esta figura dos hechos fundamentales: la Guerra de la Independencia española y la Guerra de Independencia mexicana. En este sentido el film atiende al levantamiento estudiantil que tuvo lugar en Zaragoza en marzo de 1808, la participación de Mina en la liberación de esta ciudad, su papel como creador del primer Corso Terrestre de Navarra y su actuación en la guerra de guerrillas, su captura por parte de los franceses en el castillo de Vincennes -junto a otras personalidades entre las cuales se hallaba el militar José de Palafox-, su posterior exilio en Londres y su partida, junto a otros liberales (Flórez Estrada, López Méndez,...) hacia América, territorio donde tendría un papel estelar en la lucha por la independencia mexicana. Una propuesta documental articulada mediante un conductor, Javier Nart, y que cuenta con la participación de varios historiadores que van explicando los diferentes hechos de la vida de Mina, presentados de manera alternada con reconstrucciones históricas interpretadas por actores²³¹.

Hasta este punto hemos atendido a algunas de las guerras de independencia hispanoamericanas que tuvieron lugar poco tiempo después de la Guerra de la Independencia española y, a éstas, cabría añadir también los casos de Chile (1813-1826), Colombia (1810-1824), Bolivia (1809-1825), Uruguay (1810-1825) y Perú (1811-1821)²³², mientras que más adelante,

²³¹Sobre la Guerra de Independencia de México, existen varios films mexicanos focalizados en ésta, véanse, entre otros, los siguientes: *¡Viva México! / Alma insurgente / El grito de Dolores* (Miguel Contreras Torres, 1934), *El insurgente* (Raphael J. Sevilla, 1940), *La Virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), *El padre Morelos* (Miguel Contreras Torres, 1942), *El rayo del sur* (Miguel Contreras Torres, 1943), *La guerra Rodríguez* (Felipe Cazals, 1977), *Gertrudis Bocanegra* (Ernesto Medina, 1991) e *Hidalgo: La historia jamás contada* (Antonio Serrano, 2010).

²³²A propósito de estas guerras de independencia, véanse, sin ánimo de exhaustividad, las siguientes iniciativas fílmicas: *El húsar de la muerte* (Pedro Sienna, 1925), *O'Higgins, vivir para merecer su nombre* (Ricardo Larraín, 2007) o *Manuel Rodríguez* (Cristián Galaz, 2007), films chilenos sobre la guerra de este país; *Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol, Gabriel Martínez, 1944) o *Antioquia crisol de libertad* (Alejandro Kerk, 1960), producciones colombianas sobre la independencia de este territorio; *Los hijos del Sol* (Carlos Mesa, 2006), propuesta boliviana sobre la contienda de este país; *Artigas. La redota* (César Charlone, 2011) [Uruguay-España] sobre el caso de Uruguay; y *La Lunareja* (Bernardo Roca Rey, 1946) [Perú], *María de los Ángeles* (Ernesto Arancibia, 1948) [Argentina], *Las últimas banderas* (Luis Marquina, 1954) [España], *Güemes: La tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilson, 1971) [Argentina], *Túpac Amaru* (Federico García Hurtado, 1984) [Perú-Cuba], *Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador* (Riego Rísquez, 2000) [Venezuela] sobre la independencia de Perú, de entre los cuales destacamos especialmente el primero de ellos por reflejar muy bien el posicionamiento de los criollos contra los realistas.

respecto al reinado de Alfonso XIII, mencionaremos también las Guerras de Independencia del caso cubano y del filipino, pues en este espacio simplemente hemos aludido a aquellas desarrolladas en la etapa cronológica que venimos de comentar.

Si dejamos de lado la cuestión colonial y seguimos avanzando en el futuro de España, cabe pensar que en estas fechas del siglo XIX vendrán nuevos vientos a Europa y en julio de 1830 triunfará en Francia la Revolución y dejará de reinar el absolutista Carlos X para empezar a hacerlo Luis Felipe de Orleans bajo un régimen de monarquía liberal; empero, en el caso español los exiliados liberales no podrán regresar a su patria hasta el 15 de octubre de 1832, cuando la esposa de Fernando VII, la reina María Cristina, aprobó una primera amnistía y luego una segunda tras la muerte del rey en octubre de 1833²³³. Sin embargo, vendrá un nuevo contexto delicado para los liberales a raíz de las discrepancias que se crearán dentro de esta misma orientación entre moderados y progresistas en el marco de las guerras carlistas. Piénsese al respecto en la figura del general Espartero y en su papel como regente de España entre 1840-1843 cuando María Cristina le concedió el poder tras varias sublevaciones y ella partió al exilio²³⁴. Un periodo breve, sin embargo, pues tras distintos levantamientos alcanzaron el poder los moderados, encabezados por Ramón María Narváez; una vez terminada la regencia de Espartero le sucedió al trono Isabel II, cuyo reinado se divide, por lo general, en cuatro periodos: la década moderada (1844-1854), el bienio progresista (1854-1856), los gobiernos de la Unión Liberal (1856-1863) y una etapa final de crisis (1863-1868)²³⁵. Pero más allá de atender a las características concretas de cada uno de estos, es más relevante mencionar que a lo largo de su reinado se produjeron varios levantamientos y conspiraciones que intentaron terminar con la propia monarquía, unos esfuerzos que culminarían con el propio exilio de la reina a raíz de “La Gloriosa”, es decir, de la Revolución de 1868, levantamiento que se produjo en septiembre de 1868 y que destronó a Isabel II dando comienzo al denominado sexenio democrático²³⁶.

²³³Por lo que respecta a la representación de la amnistía en el ámbito cinematográfico, cabe destacar un par de films que la toman en consideración, nos referimos a *Aventuras de don Juan de Mairena* (José Buchs, 1948) y *La estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952).

²³⁴Estas cuestiones aparecen bien recogidas en el episodio titulado “Por la senda liberal” de la ya aludida producción *Memoria de España* (Radiotelevisión Española, 2004), en esta ocasión en un capítulo que abarca desde la muerte del monarca Fernando VII, pasando por la Primera Guerra Carlista, las desamortizaciones y finalizando con la regencia del militar Espartero.

²³⁵Todo el período de la monarquía isabelina es abordado en el capítulo “Viva España con honra” de la ya citada serie documental *Memoria de España* (Radiotelevisión Española, 2004).

²³⁶Existen diversos films ambientados en el marco de esta monarquía y varios de ellos ponen el acento en las conspiraciones y en la desazón de buena parte de la sociedad; piénsese al respecto en títulos como *El capitán veneno* (Luis Marquina, 1950), en el cual se refleja la Sublevación del cuartel de San Gil, amparada por democráticos y progresistas para terminar con la monarquía; *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), en una de cuyas secuencias se atiende a la revuelta estudiantil originada a partir de la destitución del republicano Emilio Castelar, el cual acusaba a Isabel II de considerar patrimonio personal aquello que era patrimonio del Estado, y que terminó en la Noche de San Daniel (1865), es decir, en la fuerte represión que se ejerció contra los estudiantes, impulsada por el gobierno de Narváez; *El maestro de esgrima* (Pedro Olea,

Antes de seguir avanzando cronológicamente, es necesario considerar un hecho fundamental que arranca con la proclamación de Isabel II como reina de España: nos referimos al carlismo²³⁷, un movimiento político tradicionalista y antiliberal que reclamaba como rey de España al hermano de Fernando VII, Carlos María Isidro, proclamado rey como Carlos V. Poco después de la muerte de Fernando VII comenzó la primera guerra carlista (1833-1839), en la cual se enfrentaron célebres generales -Ramón Cabrera y Tomás de Zumalacárregui en el bando carlista, y Baldomero Espartero en el bando liberal-, lid que finalizó con la victoria isabelina en el Convenio de Vergara; pero aquellos que no estuvieran conformes en firmar dicho acuerdo tendrían que partir al exilio, aunque a finales de noviembre de 1840 se promulgó un indulto general, así como varias amnistías para con los carlistas. No obstante, el conflicto no cesó y pocos años después tuvo lugar la segunda guerra carlista (1846-1849), siendo ahora el futuro pretendiente al trono el hijo del hermano de Fernando VII, Carlos Luis de Borbón, conde de Montemolín, denominado Carlos VI. Una pugna que no ocasionó tantas bajas como la primera y que antecede a la última de estas guerras, la tercera guerra carlista (1872-1876), declarada en defensa de un nuevo pretendiente, Carlos María de Borbón, residente en París, y que en este caso ya no suponía un enfrentamiento contra la monarquía de Isabel II sino contra su sucesor, Amadeo I, y más adelante contra Alfonso XII, aunque justamente la presencia de un Borbón en el trono les hizo perder a los carlistas cualquier apoyo internacional. A finales de 1876 finalizó la guerra y vino un nuevo indulto, si bien bajo juramento de fidelidad al nuevo rey. Por lo que respecta a la presencia del carlismo en el cine español²³⁸, cabe decir que del corpus fílmico que aborda esta cuestión²³⁹

1992), una producción cuyo argumento gira en torno a la conspiración que derrocará a la reina, aludida a través de una dama italiana, Adela Otero, cuya función es apoderarse de la misiva que contiene los nombres de los conspiradores, dando buena cuenta del ambiente en el que se produciría el golpe de Estado del general Prim; *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1959), una propuesta que muestra las discrepancias ideológicas entre los realistas y los liberales, así como la represión ejercida sobre éstos por parte de las fuerzas del orden; o un par de films que tienen por objeto evidenciar la injusticia política del momento y la decadencia del Antiguo Régimen: *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962), por lo que respecta a la parcialidad de la jurisprudencia según la clase social, o *Bearn o la sala de muñecas* (Jaime Chavarrí, 1983), por cuanto al declive de la aristocracia en beneficio de la pujante burguesía se refiere.

²³⁷Por lo que respecta a este movimiento, existe una cuantiosa bibliografía, citemos únicamente algunos estudios de gran importancia, aunque eso suponga omitir títulos muy relevantes: CANAL, Jordi: *El carlismo: dos siglos de contrarrevolución en España*. Madrid: Alianza, 2000; CLEMENTE, Josep Carles: *Bases documentales del carlismo y de las guerras civiles de los siglos XIX y XX*. Madrid: Servicio Histórico Militar, 1985, 2 vols.; CLEMENTE, Josep Carles: *El carlismo: historia de una disidencia social, 1833-1976*. Barcelona: Ariel, 1990; CLEMENTE, Josep Carles: *Diccionario histórico del carlismo*. Pamplona: Pamiela, 2006; CLEMENTE, Josep Carles: *Los orígenes del carlismo*. Madrid: EASA, 1979; FERRER BONET, Xavier: *En torno a una ideología: el carlismo*. Madrid: Magalia, 2000; PAYNE, Stanley G. (Dir.): *Identidad y nacionalismo en la España contemporánea: el carlismo (1833-1975)*. Madrid: Actas, Colección Luis Hernando de Larramendi, 1996; URCELAY ALONSO, Javier: *Cabrera: el tigre del Maestrazgo. El carlismo entre el Antiguo Régimen y la Restauración*. Barcelona: Ariel, 2006.

²³⁸En relación a la bibliografía existente que estudia la representación del carlismo en el cine, Antonio Manuel Moral Roncal es quien más ha escrito al respecto, véanse las siguientes referencias: MORAL RONCAL, Antonio Manuel: "El Carlismo en la cinematografía española: la frustración en la victoria". *Spagna contemporanea*, núm. 22, 2002, pp. 25-40; MORAL RONCAL, Antonio Manuel: "Cine y docencia universitaria de Historia Contemporánea. Un caso concreto: el carlismo". En FORCADELL ÁLVAREZ,

sólo unos pocos títulos muestran propiamente el tema del exilio²⁴⁰, piénsese al respecto en un largometraje como *Alma aragonesa* (José María de Ochoa, 1961), una de las varias adaptaciones cinematográficas de *La Dolores* de José Feliú y Codina²⁴¹ y la única de ellas que alude al carlismo, en el cual se expone que veinte años después de la lucha a favor de Carlos VII se decretó una amnistía y muchos carlistas pudieron regresar a sus hogares, entre ellos Juan, hermano de Dolores, el cual se encargará de rehabilitar el honor de su desdichada hermana. También respecto al exilio interior sobresalen producciones como *La puñalada* (Jorge Grau,

Carlos; FRÍAS CORREDOR, Carmen; PEIRÓ MARTÍN, Ignacio; RÚJULA LÓPEZ, Pedro Víctor: *Usos públicos de la Historia: Comunicaciones al VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002, vol. 2, pp. 721-730; MORAL RONCAL, Antonio Manuel: *Las guerras carlistas*. Madrid: Sílex, 2006; MORAL RONCAL, Antonio Manuel: “La imagen del carlismo en el cine español”. En AA.VV.: *Imágenes: el Carlismo en las artes. III Jornadas de Estudio del Carlismo. 23-25 septiembre 2009*. Estella: Actas, 2010, pp. 209-244. Por lo que respecta a aportaciones de otros autores, véase TUDURI, José María: “Las Guerras Carlistas en el cine”. En BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso: *Las guerras carlistas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004, pp. 114-124; TORRADO MORALES, Susana: “Fleeing in 'Forgotten Wars'. The Carlist Wars in Basque Cinematography”. *Ikusgaiak*, 8, 2013, pp. 151-170.

²³⁹Véanse, entre otros, los siguientes títulos: *La Capitana Alegría* (Pour Don Carlos, Musidora [Jeanne Roques], Jacques Lasseyné, 1920), *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929), *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Zalacaín el aventurero* (Juan de Orduña, 1954), *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), *Diez fusiles esperan* (José Luis Sáenz de Heredia, 1959), *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), *Alma aragonesa* (José Ochoa, 1961), *Ella y los veteranos* (Ramón Torrado, 1961), *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962), *El primer cuartel* (Ignacio F. Iquino, 1966), *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, 1973), *Romanza final* (José María Forqué, 1986), *Crónica de la guerra carlista (1872-1876) / Karlistadaren Kronika* (José María Tuduri, 1988), *La punyalada* (Jorge Grau, 1989), *Santa Cruz, el cura guerrillero* (José María Tuduri, 1991), *Vacas* (Julio Medem, 1992), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2007) o *La conspiración* (Pedro Olea, 2011) por lo que atañe al terreno de la ficción; por lo que respecta a la no ficción, destacan: *Étapes de l'histoire contemporaine. Espagne, 1936* (Éclair Journal, 29 julio 1936), *Con las brigadas de Navarra* (Cine Requeté, 1936), *La Campaña del Norte* (Departamento Nacional de Cinematografía, 1937), *La toma de Bilbao* (Cine Requeté, 1937), *Bilbao para España* (Fernando Delgado, 1937), *Entierro del general Mola* (Alfredo Fraile, 1937), *Homenaje a las brigadas de Navarra* (Fernando Delgado, 1937), *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (Miguel Pereyra, 1937), *Un caballero español* (José Buchs, 1942), *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1966), *Boda de príncipes. Irene de Holanda y Carlos Hugo de Borbón* (Christian Anwander, 1964), *Dos mundos frente a frente: del Liberalismo en el siglo XIX* (Bi mundu aurrez aurre: Aintzinako Errejimenetik Liberalismora XIX, Museo Zumalakarregui, 1999), *La epopeya del carlismo* (Gilbert Rigaud, 2004), *La fotografía de las Guerras Carlistas* (Héctor Bragado, 2008), capítulos de las series producidas por RTVE “Ramón Cabrera” en *Paisajes con figura* (Carlos Serrano Mañueco, 1984) o *La Transición* (Elías Andrés, 1987). Asimismo, también el NO-DO alude al carlismo en las siguientes entregas: n° 39B (27-09-1943), n° 957B (08-05-1961), n° 1010A (14-05-1962), n° 1114C (11-05-1964), n° 1166B (10-05-1965), n° 1219A (16-05-1966), n° 1270A (08-05-1967), n° 1323A (13-05-1968), n° 1104A (02-03-1964), n° 1114B (11-05-1964).

²⁴⁰Si bien nos centraremos en producciones españolas, sobre la presencia de vascos en el extranjero y vinculados al carlismo, en este caso por llevar los uniformes, es digno de mención el film americano titulado *El desfiladero de la muerte* (Thunder in the Sun, Russell Rouse, 1959). En éste vemos a un grupo de emigrantes vasco-franceses que parten a América intentando huir de las guerras napoleónicas y del hambre, estableciéndose en Missouri. El interés de la película reside en su capacidad de representar innumerables tópicos: además de los uniformes, combaten a los indios con una cesta-punta que emplean para lanzar piedras o emplean numerosos *irrintzi* no sólo como gritos de guerra sino como un elaborado método de comunicación. Las peculiaridades no terminan aquí, sino que también incluyen danzas flamencas o bien la espectacular capacidad que tienen de salto.

²⁴¹La referencia bibliográfica de la primera edición es la siguiente: FELIÚ Y CODINA, José: *La Dolores. Drama en tres actos y en verso*. Madrid: R. Velasco Impresor, 1892.

1989), adaptación de la novela homónima de Marià Vayreda²⁴², cuya acción se sitúa en la Alta Garrocha en el marco de la última carlistada y en la cual se plantea -de una manera indirecta- una suerte de exilio interior de los carlistas, pues aparecen representados como los bandidos que viven en el monte, denominados en catalán con la voz de “trabucaires”, focalizándose en el ingreso de un carlista en la banda llamada “El Abuelo”. Aparte de estos largometrajes, destacan un par de realizaciones de José María Tuduri, la primera de ellas es *Crónica de la guerra carlista* (1988), centrada únicamente en la tercera carlistada. Se trata de una propuesta a medio camino entre ficción y documental, pues si bien integra fragmentos ficcionados, tiene un guión argumental prácticamente inexistente y totalmente al servicio de la narración de los hechos, comunicada tanto por una voz en *over* como por las palabras de dos personajes de ficción antagónicos, un director de un periódico bilbaíno liberal y un ex voluntario carlista. El final del film será el momento más interesante de toda la producción, pues ambos personajes, situados en diferentes espacios y sin ninguna conexión entre ellos, hablarán a la cámara dando opiniones totalmente diferentes el uno del otro y creando, mediante el montaje, una buena síntesis de las principales opiniones definidas sobre el carlismo tanto por parte de aquellos que estaban a favor como de aquellos que se situaban en su contra. También al término del film se alude a la derrota carlista y al exilio de muchos de los combatientes²⁴³.

Por lo que respecta a la segunda propuesta de dicho realizador, nos referimos a *Santa Cruz, el cura guerrillero* (José María Tuduri, 1991), basada en la biografía de Manuel Ignacio de Santa Cruz Loidi, párroco del municipio guipuzcoano de Hernialde, que organizó una partida para combatir en la tercera guerra carlista. En este caso la realización alude al tema de la emigración a América -un joven llamado Juan Azurmendi quiere partir a este continente pero no puede hacerlo al ser obligado a luchar junto a Santa Cruz-, pero lo más importante es que refleja las distintas etapas de la vida de este guerrillero, la última de las cuales supone la victoria de los liberales y la consecuente necesidad de partir al exilio junto con los otros miembros de la partida, concretamente a Francia, episodio con el que concluye el film. Sin embargo, se incorpora una breve adenda sobre esta figura, aludiendo a sus ejercicios espirituales en Lille y su partida como misionero a América en 1891, llegando a residir en Jamaica y en Colombia, país este último en el

²⁴²Indicamos a continuación la cita bibliográfica de la primera edición: VAYREDA, Marià: *La punyalada*. Barcelona: Imp J. Thomas, 1904.

²⁴³Concretamente la voz en *over*, refiriéndose al final de la contienda, dice lo que sigue respecto a la emigración de los carlistas: “A partir de julio de 1876 se extiende el sistema fiscal y el servicio militar obligatorio a las provincias vencidas, acabando muchas de las nuevas quintas en las guerras coloniales de Cuba y Filipinas. Se incrementa la emigración a América de los elementos no asimilados por la nueva situación, fundamentalmente campesinos que se niegan a proletarizarse o a realizar el servicio militar. Comienza asimismo la explotación masiva de los recursos mineros y la industrialización del país”.

que moriría en 1926²⁴⁴.

Después de este breve paréntesis dedicado a las guerras carlistas, es preciso proseguir con el fin del reinado de Isabel II y el comienzo de la monarquía parlamentaria de Amadeo I (1871-1873)²⁴⁵, después de la cual se proclamó la Primera República Española (1873-1874)²⁴⁶. En este contexto y a raíz del motivo del exilio, destaca especialmente el film *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), cuyo argumento gira en torno a la vida libertina de la condesa Curra Albornoz y sus relaciones extraconyugales, ubicando la acción entre Madrid y París a finales de 1872 y a comienzos de 1875, es decir, comprendiendo la abdicación de Amadeo de Saboya, la proclamación de la Primera República y el golpe de Estado de Pavía a comienzos del año 1874. Más allá de cuestiones banales de tipo argumental que simplemente pretenden enriquecer la trama del film, también en éste se da cuenta de la inestabilidad política del momento: las numerosas conspiraciones tramadas desde el extranjero, las múltiples destituciones, la ineptitud gubernamental, las manifestaciones obreras, los posicionamientos en contra de los extranjeros y los vaivenes políticos que acarrearán el exilio y regreso de partes de la población. En ese sentido, la realización recoge el miedo y las exhortaciones al exilio por parte de la nobleza ante la abdicación de Amadeo I de España²⁴⁷, así como su posterior exilio a París y regreso tras el golpe

²⁴⁴Un último apunte relativo al carlismo en el cine: el film *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), focalizado en el tránsito del pueblo a la ciudad, cuya acción se sucede en el marco de la aldea de Rubiercos, pone de manifiesto el enfrentamiento entre los campesinos y los mineros como una suerte de metáfora de la oposición entre la tradición y el progreso, representados, respectivamente, por los carlistas y los liberales tras la muerte de Fernando VII.

²⁴⁵Por lo que respecta a la abdicación de Amadeo I de España y la sensación de incertidumbre por parte de los monárquicos ante el posible advenimiento de una República, es una cuestión que aparece muy bien representada en la ya citada serie *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), pues dedica una secuencia justamente a la inquietud manifestada por parte de las clases acomodadas (alta burguesía y aristocracia) ante la noticia de la abdicación del monarca, mostrando al respecto distintas actitudes (acusaciones al papel jugado por Francia, miedo al republicanismo o posicionamientos carlistas o alfonsistas), destacando la opinión de Manuel Moreno de la Isla, quien afirma su decisión de partir de nuevo a Londres ante el futuro incierto del país (Hombre: “Perdone, ya está a 172, y si me compra las mías a 170 ahora mismo se las vendo, no quiero más papel de la querida patria: mañana me vuelvo a Londres” / Manuel Moreno de la Isla: “No hay que romperse la cabeza pensando, lo que hay que hacer es irse, desaparecer, buscar un país civilizado y esperar allí que en este se aprenda a vivir, será una espera inútil”). Asimismo también esta producción representa el regreso del rey Alfonso XII, reflejando que se trató de una situación que provocó tanto gritos de júbilo por parte de unos, así como también de rechazo por parte de otros (haciendo hincapié en la cuestión carlista).

²⁴⁶Existen varios audiovisuales ambientados en este periodo, destaquemos al respecto la miniserie televisiva de Radio Televisión Española *Entre naranjos* (Josefina Molina, 1998), adaptación de la novela homónima de Blasco Ibáñez (1900), la cual refleja tanto la abdicación de Amadeo I de España como también la coyuntura política del momento y en ella aparecen personalidades públicas de primer orden como Antonio Cánovas del Castillo o Práxedes Mateo Sagasta. Por otra parte, esta novela ya había sido llevada al cine anteriormente por parte de la industria norteamericana bajo el título de *El torrente (Entre naranjos)* (Torrent, Monta Bell, 1926). Sin relación con el exilio pero sobre esa época de la caída de Isabel II, el reinado de Amadeo I y la Primera República, también se pueden aducir títulos como *Prim* (José Buchs, 1930), *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), *Trágala, perro* (Antonio Artero, 1981), *Stella Cadente* (Luis Miñarro, 2014) o *Prim, el asesinato de la calle del Turco* (Miguel Bardem, 2014).

²⁴⁷Son muy elocuentes las palabras del personaje de Butrón pronunciadas en el marco de una fiesta de la aristocracia, cuyo objetivo es el de impulsar el exilio hacia Francia, concretamente éstas son las que siguen:

de Estado de Pavía, aludiendo a las conversaciones que alguno de ellos había mantenido con Isabel y los nuevos planes para el país ante la nueva coyuntura política posterior a la Primera República Española.

Por lo que respecta a esta nueva etapa, cabe decir que en 1874 se disolvieron las Cortes y se instauró de nuevo la forma monárquica, esta vez con el rey Alfonso XII, un monarca que ya de pequeño partió al exilio junto a su madre Isabel II tras “La Gloriosa” y vivió en diferentes ciudades europeas para formarse (París, Ginebra, Viena e Inglaterra) antes de regresar como rey. Sobre este monarca en concreto existen dos films dedicados monográficamente a su figura, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958) y *¿Dónde vas, triste de ti?* (Alfonso Balcázar, 1960), los cuales cubren desde la subida al trono del monarca hasta el nacimiento de Alfonso XIII²⁴⁸. El primero de ellos se basa en la obra homónima de Juan Ignacio Luca de Tena²⁴⁹ y recoge las vivencias del rey desde antes de su subida al trono, cuando todavía se hallaba en el exilio y conoció en Francia a María de las Mercedes de Orleans, finalizando el largometraje con la prematura muerte de ésta. De hecho, el film comienza con la abdicación de Isabel II, exiliada en París a causa de la Revolución de 1868²⁵⁰, manifestando ésta su inicial desaprobación del proyecto canovista de la Restauración, pues a ella le iba a suponer quedar relegada, pero sin

“Los momentos son graves, el pueblo está en las calles, se está formando una gran manifestación para ir a palacio, nadie puede predecir aún lo que ocurrirá, pero no cabe duda alguna que nuestro momento está más cerca de lo que esperaban, por lo tanto aquí no nos queda nada que hacer, sólo sufrir la ineducación del populacho, ¡A París!, ¡Todo el que pueda que se vaya a París, es el mayor centro de conspiración de Europa!”. Una situación dramática para este grupo de población, aunque para no aguar la fiesta la protagonista le responda, con tono distendido y despreocupado, la siguiente frase: *“Abrimos el baile, aunque mañana tengamos que emigrar”.*

²⁴⁸ Asimismo, existen varios films que reflejan algunos aspectos de la situación social y política que vivía la sociedad bajo este reinado, piénsese al respecto en largometrajes adaptados de novelas naturalistas tales como *La barraca* (Ricardo Gavaldón, 1944), basado en la obra homónima de Vicente Blasco Ibáñez (BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La barraca*. Valencia: Prometeo, 1898), sobre la pésima situación que vivían los agricultores arrendatarios; *Doña perfecta* (César Fernández Ardavín, 1977), adaptación de la novela homónima de Benito Pérez Galdós (PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña perfecta*. Madrid: Imprenta de J. Noguera, 1876) que propone un reflejo sobre los conflictos ideológicos existentes entre conservadores y progresistas; o bien una adaptación de una pieza teatral como es *El gran galeoto* (Rafael Gil, 1951), basada en el texto homónimo de José Echegaray (ECHEGARAY, José: *El gran galeoto*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1881) y que muestra el esplendor que vivió en esas fechas la burguesía industrial.

²⁴⁹ La referencia exacta de la obra teatral es: LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *¿Dónde vas, Alfonso XII?*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1952.

²⁵⁰ La figura de Antonio María de Orleans, conde de Montpensier, cuñado de la reina, aparece en el film como una pieza clave en el cese de la monarquía. Si bien es cierto que en términos históricos este personaje contribuyó económicamente en la revolución, el largometraje aprovecha la ocasión para vincular el republicanismo a una persona extranjera. Esta cuestión queda muy sintetizada en las siguiente valoración de Luis Navarrete: *“Curiosamente, la figura del extranjero se acentúa como principal valedor del republicanismo español en una época especialmente xenófoba como fue el franquismo, sugiriendo, sutilmente, la inexistencia de una raíz hispana republicana en los episodios revolucionarios de 1868 y reduciendo, al mismo tiempo, la experiencia de la Primera República española a un simple intento, fallido por otra parte, de cambio de monarca expresado en la ambición del hijo del rey de Francia Luis Felipe de Orleans”*, en NAVARRETE, Luis: *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Síntesis, 2009, p. 85.

embargo discutirá con el marqués de Alcañices los pormenores para abdicar en favor de su hijo²⁵¹. Por su parte, el segundo largometraje está ambientado entre 1879 y 1885 y se focaliza en la tristeza del rey ante su viudedad, su matrimonio con María Cristina de Habsburgo-Lorena, la necesidad de dejar descendencia y su también prematura muerte en 1885.

Tras la muerte del rey, su sucesor al trono, Alfonso XIII, fue rey desde su nacimiento hasta la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931, aunque hasta que cumplió los dieciséis años fue María Cristina quien, en calidad de regente, se encargó de los quehaceres del Estado²⁵². Cuando Alfonso XIII comenzó su actividad como monarca, se encontró un país que arrastraba varios problemas y crisis, teniendo que hacer frente a diversas contrariedades de suma importancia, entre las cuales destaca el denominado “desastre” del 98, es decir, la pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar -Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam- a causa de la guerra hispanoamericana y de los acuerdos recogidos en el Tratado de París del 10 de diciembre de 1898; mientras que las Islas Carolinas y Marianas (incluyendo Palaos) pasarían a ser posesión del II Imperio alemán en 1899 a partir del tratado Germano-Español del 12 de febrero de 1899. Pero antes de seguir considerando los principales males de los que adoleció la estabilidad de este reinado y retomando la cuestión anteriormente ya valorada de las luchas por la independencia de países hispanoamericanos, se ha considerado oportuno abordar acto seguido el caso cubano y el filipino. Por lo que respecta al primero de éstos, procede traer a colación producciones referidas a la Guerra de los Diez años -también conocida como Guerra Grande (1868-1878)-, es decir, la primera contienda de los independentistas cubanos contra las fuerzas realistas, iniciada con el episodio del Grito de Yara la noche del 9 al 10 de octubre de 1868 y concluida diez años más tarde con la capitulación de los patriotas cubanos mediante la Paz de Zanjón; también relativas a la Guerra hispano-estadounidense, es decir, el conflicto que comenzó el 25 de abril de 1898 y que concluyó el 12 de agosto del mismo año con la intervención de los Estados Unidos y que supuso para la monarquía española la pérdida de las últimas colonias ultramarinas. Por lo que respecta a la presencia de españoles luchando en los ejércitos libertadores, es imprescindible citar el film *Siboney* (Juan Orol, 1938), realizado e interpretado en el papel protagonista por un español, cuyo argumento se centra en un caballero gallego que rescatará a una mujer, llamada Siboney, a quien

²⁵¹El carácter que el film confiere a la reina, tal como afirma el ya citado Luis Navarrete, tiene una clara finalidad ideológica en la defensa de la monarquía, pues pretende “*reivindicar el cambio de talante del proceso restaurador canovista contraponiéndolo con el pasado, es decir, con el reinado de Isabel II, simbolizado en el film en su personalidad de mujer poco culta, castiza y espontánea, sin duda adjetivos que describen su gobierno. Dicho de otro modo, revitalizar la idea de la Monarquía pasaba por erradicar todo lo malo de ésta, personificado en la hija de Fernando VII*”, en NAVARRETE, Luis: *La historia contemporánea de España a través...*, Op. Cit., pp. 83-84.

²⁵²Ambientados en este periodo de regencia podemos citar títulos como *La fiebre del oro/La febre d'or* (Gonzalo Herralde, 1993), según la novela de Narcís Oller, y *El corazón de la tierra* (Antonio Cuadri, 2007), según la novela de Juan Cobos Wilkins.

ayudará a cosechar varios éxitos en su profesión como bailarina, aunque un tiempo después descubrirá que pertenece a una familia aristocrática. Más allá de cuestiones argumentales sin valor alguno para nuestro estudio, esta producción, perteneciente a lo que se denomina “cine de rumberas”, muestra la decisión que tomará el protagonista -cabe decir que emigrado y no exiliado- de luchar en las filas del ejército contrario al de su patria de nacimiento, incorporándose al lado del caudillo Juan Manuel de Céspedes. Muy posterior en el tiempo, aunque también focalizado en este conflicto, encontraríamos el film cubano *El ojo del canario* (Fernando Pérez, 2010), centrado en la infancia y adolescencia del político e intelectual José Martí, nacido en La Habana pero hijo de españoles; un largometraje que no sólo refleja la vida del futuro fundador del Partido Revolucionario Cubano y figura clave en la mencionada Guerra del 95, sino que reproduce el ambiente de disenso y contraste de pareceres entre los partidarios de una Cuba Libre y los defensores de una Cuba española, trazando muy bien las opiniones de españoles residentes en La Habana -tal sería el caso del padre del protagonista o del propietario gallego de una bodega.



Fig. 6

Por lo que respecta a la Guerra hispano-estadounidense, se trata de un conflicto que ha recibido una cierta atención por parte de la cinematografía española, pero sin embargo y, como es evidente, el punto de vista adoptado por parte de las producciones realizadas bajo el franquismo se sitúa claramente a favor del ejército realista, presentando, consecuentemente, al ejército

liberador como el enemigo a combatir. En cambio, respecto a aquellas producciones que se posicionan a favor de la causa de los independentistas, es especialmente digno de mención uno de los films que conforman la trilogía de la historia de las Islas Canarias²⁵³ dirigida por los hermanos Teodoro y Santiago Ríos, cuyo título es *Mambí* (1998). En esta ocasión el protagonista es un joven jornalero canario obligado a alistarse al ejército español para vencer a los sublevados, motivo por el cual partirá a Cuba, aunque terminará desertando del bando que le corresponde para luchar por la causa de los independentistas, también denominados mambises²⁵⁴ [Fig. 6].

²⁵³Los otros films que integran la trilogía son *Guarapo* (1989) y *El vuelo del Guirre* (2007). El primero de ellos se focaliza en la situación social y económica que se vivía en la Gomera durante la posguerra y el papel del caciquismo, así como la emigración canaria a Venezuela; el segundo versa sobre el retorno de un emigrante, ya en la vejez, desde Venezuela a su Tenerife natal.

²⁵⁴Por lo que respecta a otros films que han considerado las Guerras de Independencia de Cuba, citemos, entre muchos otros, los que siguen: *Raza* (Rafael Sáenz de Heredia, 1941) [España], *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1947) [España], *Santiago* (Gordon Douglas, 1956) [Estados Unidos], *La guerra empezó en Cuba* (Manuel Mur Oti, 1957) [España], *Habanera* (José María Elorrieta, 1958) [España], *Salto a la gloria* (León Klimovsky, 1959) [España], *Lucía* (Humerto Solás, 1968) [Cuba], *La primera carga al machete* (Manuel

Justamente éste es el mismo apelativo que recibieron los filipinos que lucharon por la independencia de su archipiélago, cuestión que también ha tenido su presencia -aunque muy leve- en la cinematografía española, en este caso siempre a favor del bando realista. Véase al respecto un título tan significativo como es *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), centrado en la excepcional resistencia de los españoles en el sitio de Baler, la misma cuestión que aborda el largometraje de ficción filipino *Baler* (Mark Meily, 2008), episodio mezclado con una historia de amor entre un soldado mestizo y una nativa filipina.

Si continuamos valorando el reinado de Alfonso XIII, es importante añadir que a causa de la pérdida de las colonias de ultramar se extendió en la sociedad española un sentimiento plenamente pesimista -piénsese en sus efectos sobre el ámbito intelectual en el regeneracionismo o en la Generación del 98. Asimismo, también son de primera importancia los problemas que acarrió la Guerra de Marruecos, pues ésta conllevó una serie de revueltas en varias zonas del Estado español, siendo especialmente significativo el caso de Cataluña y la ciudad de Barcelona en concreto, con el episodio conocido como la Semana Trágica²⁵⁵, ocurrida entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909 a causa del decreto de Antonio Maura según el cual se debían enviar tropas de reserva para terminar con la Guerra de Melilla; una situación que sirvió para evidenciar el sistema parcial de reclutamiento según el cual uno podía quedar exento de ir a la guerra, previo pago de 6000 reales -o bien pagar a otra persona para que vaya en lugar de uno mismo-, una situación que acrecentó el malestar de la población obrera que en ese momento ya tenía conciencia social en las zonas más industriales de España. Una desazón presente en los ambientes urbanos y que activó a diferentes movimientos obreros, federaciones sindicales e incluso episodios de pistoleroismo²⁵⁶, pero también concurrente en el ámbito rural a causa del caciquismo²⁵⁷, posibilitado por el sistema bipartidista o turnista fundamental en la etapa de la

Octavio Gómez, 1969) [Cuba], *El otro Francisco* (Sergio Giral, 1971) [Cuba], *Maluala* (Sergio Giral, 1979) [Cuba], *Cecilia* (Humberto Solás, 1981) [Cuba-España], *Ramón y Cajal* (José María Forqué, 1981) [España], *Baraguá* (José Massip, 1986) [Cuba], *Cuba* (Pedro Carvajal, 2002) [España] y *Roble de olor* (Rigoberto López, 2003) [Cuba].

²⁵⁵Existen varios films que reflejan este episodio, véanse a modo de ejemplo *El amor de los amores* (Juan de Orduña, 1961), *La mujer perdida* (Tulio Demicheli, 1966), *La ciudad quemada/La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1975), *La telaraña/La teranyina* (Antoni Verdaguer, 1990) o *La ciudad de los prodigios* (Mario Camus, 1999).

²⁵⁶Este asunto del papel preponderante de los sindicatos y la turbación social aparece en numerosos films, sin ánimo de exhaustividad, citemos los siguientes: *La coquito* (Pedro Masó, 1977), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), *Crónica del alba* (José Antonio Betancor, 1982) y *Ojo por ojo* (Mar Targarona, 2010). Sobre los últimos años del siglo XIX y la lucha de clases podríamos citar *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), junto a la serie *La saga de los Rius* (Pedro Amalio López, 1976) que abarca entre 1880 y 1916, así como a propósito del ambiente en torno a 1900 sobresale *La busca* (Angelino Fons, 1966), según Pío Baroja, o *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985).

²⁵⁷Sobre el caciquismo, la situación de las zonas rurales y el latifundismo son hartos significativos, entre otros títulos, los siguientes: *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958), *Platero y yo* (Alfredo Castellón, 1965), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979), *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1979), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *Pasos largos* (Rafael Moreno Alba, 1986), *Jarrapellejos*

Restauración borbónica entre el Partido Conservador y el Partido Liberal y que en el fondo evidenciaba el manifiesto clientelismo político del momento, convirtiéndose éste en una suerte de garante del pucherazo electoral. Unos hechos a los que también convendría añadir la Guerra del Rif (1911-1927)²⁵⁸, en la que participaron tanto españoles como franceses, pues Marruecos se convirtió en un territorio tremendamente importante para España habida cuenta la pérdida del resto de colonias; pero huelga decir que si bien los españoles lograron el control del Protectorado Español de Marruecos (conservado desde 1913 hasta 1956), éste fue, no obstante, fuente de graves derrotas. Piénsese al respecto en el Desastre de Annual, sin duda una de las causas que más afectó al reinado de Alfonso XIII²⁵⁹. En definitiva, una serie de percances, contratiempos y disgustos que contribuyeron a forjar una atmósfera tumultuosa que conduciría al golpe de Estado y a la Dictadura de Primo de Rivera²⁶⁰, la cual comenzó en 1923 y terminó en 1930 con la dimisión y exilio del militar, muerto en París seis semanas después y sucedido por la “dictablanda” del general Berenger, término por el cual fue apodado este régimen en la época²⁶¹. Por otra parte, cabe decir que si bien inicialmente el rey mantuvo buenas relaciones con Francisco Franco, evidentemente éstas se resentirían cuando el futuro dictador no contemplase la monarquía como un régimen viable. Por lo que respecta a la presencia de la figura del monarca en el ámbito cinematográfico, debemos destacar básicamente un largometraje de ficción centrado justamente

(Antonio Giménez Rico, 1988), *La leyenda de la doncella* (Juan Pinzás, 1995) o *Luz de domingo* (José Luis Garcí, 2007). También sobre cierta forma de caciquismo o del ambiente en zonas rurales podemos mencionar *Laura en la ciudad de los santos* (Gonzalo Herralde, 1987), según la novela de Miquel Llor.

²⁵⁸Entre los diferentes largometrajes que abordaron este conflicto, citemos dos de gran importancia como son *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) y *Alhucemas* (José López Rubio, 1947), así como el reciente documental *Rif 1921, una historia olvidada* (Manuel Horrillo, 2008).

²⁵⁹Además de todos estos problemas que condujeron a generar un ambiente complicado y debilitaron la monarquía, también durante su reinado se produjo a nivel internacional la Primera Guerra Mundial, conflicto en el cual si bien es cierto que España se mantuvo neutral, ello no implica que afectara a la sociedad española, pues parte de la burguesía industrial pudo aprovecharse de la situación para vender productos y lograr mayores ingresos -así lo reflejan, por ejemplo, films como *Mi calle* (Edgar Neville, 1960), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) o *La ciudad de los prodigios* (Mario Camus, 1999), así como también se generó una escisión entre aquellos que eran partidarios de Francia e Inglaterra y aquellos que se inclinaban por el Imperio austrohúngaro y Alemania, una cuestión que aparece considerada en *Novio a la vista* (Luis G. Berlanga, 1954) y *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1963). Otro film que considera la Gran Guerra, en este caso a propósito de cómo se vivió en Cataluña, es *Victoria* (Antoni Ribas, 1983).

²⁶⁰Por lo que respecta a algunas de las producciones cuyos argumentos están ambientados durante esta dictadura, podemos destacar, entre otras, las siguientes: *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1952), *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970), *Vida privada* (Francisco Betriú, 1987), *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990), *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1991), *Severo Ochoa* (Sergio Caballero, 2001) o *La hija del capitán* (José Luis García Sánchez, 2009).

²⁶¹Las consecuencias del golpe de Miguel Primo de Rivera, la decisión de Alfonso XIII de olvidarse de la Constitución y de apoyar al gobierno golpista, las características del nuevo régimen, el papel de los somatenes, la persecución y clandestinidad de comunistas y anarquistas, así como también el posterior exilio del rey y la instauración de la Segunda República, son asuntos que aparecen muy bien recogidos en el episodio “España, España” de la ya mencionada serie documental *Memoria de España* (Radiotelevisión Española, 2004); asimismo el reinado del monarca aparece en el episodio “Alfonso XIII” de la misma producción, el cual abarca temas clave como la Guerra de Cuba y la pérdida de las colonias o la Semana Trágica, entre otros.

en los últimos tres días de la monarquía y en la marcha del rey hacia el exilio, concretamente se trata de *Las últimas horas* (Santos Alcocer, 1965). En éste podemos ver al soberano, en el terreno de la ficción, despidiéndose de su familia, con la que posteriormente se encontraría en Francia y, a pesar de que su mayordomo le ruegue que se quede, finalmente partirá, empleando un coche hasta la ciudad de Cartagena [Fig. 7], desde cuyo puerto embarcará rumbo a Marsella [Fig. 8]. Un trayecto que le servirá para reflexionar sobre su propio reinado y que posibilitará al film plantear subrepticamente dos cuestiones políticas de gran calado: allanar el camino a un posible retorno de la monarquía tras el franquismo y mostrar el lamentable clima de desorden y caos existente a comienzos de los treinta, una cuestión que permitía acreditar y aducir el levantamiento de 1936²⁶².



Fig. 7



Fig. 8

Por otra parte y en el contexto de la dictadura de Primo y de Rivera y de la proclamación de la Segunda República, se ha estimado oportuno aludir al exilio de determinadas personalidades como es el caso de Francesc Macià, político y militar que fue uno de los fundadores de los partidos Estat Català y Esquerra Republicana de Catalunya. Tras el golpe de Estado partió a Perpiñán e intentó emprender acciones de tipo insurreccional contra la dictadura, pues en este momento Estat Català mantenía relaciones con grupos anarquistas y comunistas y logró el apoyo de los catalanes emigrados a América Latina para poder actuar en contra del régimen español. Sin embargo, en 1925 fracasó en su intento de lograr el soporte de las autoridades moscovitas para

²⁶²Asimismo, este monarca aparece también en otros films, por ejemplo su boda con Victoria Eugenia de Battenberg es objeto de interés en *El indulto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1961), así como también en *Mi calle* (Edgar Neville, 1960), largometraje en el cual se da cuenta del atentado perpetrado por el anarquista Mateo Morral. Igualmente, también está presente en el NO-DO, pues en sus entregas se recoge la estancia del rey en el Palacio de Pedralbes, el exilio, el entierro en Roma, el traslado del féretro a España y el entierro definitivo en el Panteón del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, así como la celebración de funerales en su memoria. Concretamente las referencias de estas noticias son las siguientes: n° 635A (07-03-1955), n° 1209A (07-03-1966), n° 1928A (11-02-1980), n° 1641B (24-06-1974), n° 270B (08-03-1948). También en el ámbito de la no ficción podemos ver imágenes suyas en varios noticieros extranjeros producidos durante la Guerra Civil española, véanse al respecto -sin ánimo de exhaustividad- las siguientes propuestas: “A Crisis in Spain. Monarchy Menaced” (*British Movietone News*, 19 de febrero 1931 [fecha de edición]) o “Besuch König Alfons XIII, von Spanien, in Lausanne (noticiero no identificado, 1937), ambos citados en AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1996, pp. 130 y 176.

poder llevar a cabo una acción armada, aunque ello no le detuvo y en 1926 él y su partido pasaron a la acción, dando lugar al episodio que se conoce como el “complot de Prats de Molló”, pues fue desde esta localidad francesa desde donde se intentó llevar a cabo la incursión armada. No obstante, no tuvo éxito, Macià fue detenido y tuvo que marcharse a Bélgica, país desde el cual logró huir a Argentina y no regresó a España hasta después de la dictadura, concretamente el 22 de febrero de 1931. Ese mismo año Estat Català se fusionó con Esquerra Republicana y lograron la mayoría en las elecciones municipales, de ahí que Macià proclamase la República Catalana desde el Palacio de la Generalidad de Cataluña el 14 de abril de 1931. En el ámbito cinematográfico existen varias propuestas sobre esta figura, no sólo en el ámbito de documentales o reportajes televisivos, sino también en el terreno de la ficción; piénsese al respecto en títulos como *El coronel Macià* (Josep Maria Forn, 2006) o *14 d'abril: Macià contra Companys* (Manuel Huerga, 2011)²⁶³.

²⁶³Por lo que respecta al periodo de la Segunda República, evidentemente es una etapa que ha tenido una fuerte presencia en el ámbito audiovisual, aunque sobre todo -y como es previsible- es en el terreno televisivo de la no ficción donde ha encontrado un mayor acomodo; véanse al respecto, por ejemplo, los capítulos “La izquierda en el poder (1931)” o “España amanece republicana”, pertenecientes a la serie televisiva de *Memoria de España. Medio siglo de crisis, 1896-1936* (Ricardo Blasco, 1983). El primero de éstos gira en torno a los hechos acaecidos luego de la proclamación de la Segunda República y el segundo se centra en el movimiento revolucionario, la proclamación del nuevo régimen y la partida al exilio de Alfonso XIII. Valga también a modo de ejemplo el episodio “Tiempo de ilusiones”, de la serie documental *Los años vividos* (Mercedes Odina, 1991), el cual propone un análisis de los principales hechos históricos sucedidos tras la proclamación de la Segunda República y cuenta con numerosos testimonios (Camilo José Cela, José Luis Sáenz de Heredia, Alfonso XIII, Victoria Eugenia, Santiago Carrillo o Dolores Ibarruri, entre otros). Asimismo, en el terreno de las series de ficción televisiva podríamos destacar el caso de *14 de abril. La República* (Jordi Frades, 2011-), cuya primera temporada está ambientada entre otoño de 1931 y septiembre de 1932, pero si bien es cierto que el contexto histórico es el de la Segunda República, los intereses de la producción giran en torno a las vivencias de una familia y diversas tramas amorosas, ahorrándose la tarea de ofrecer un sólido panorama político, aunque evidentemente se alude al nuevo contexto, al acusado conflicto entre clases sociales o a la lucha anarquista. En relación a largometrajes de ficción sobre este periodo, destaquemos, entre otros posibles, los siguientes: *Aurora de esperanza* (Antonio Sau, 1936), *Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1975), *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977), *Casas viejas* (José Luis López del Río, 1983), *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *Visionarios* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2001); y por lo que respecta a los documentales, citemos, entre otros, el caso de *Casas viejas, el grito del Sur* (Basilio Martín Patino, 1996), *Manuel Azaña, une vie pour la république* (Manuel Azaña, una vida por la república, Neus Viala, 2009).

2.2.- EL EXILIO REPUBLICANO

Sin lugar a dudas uno de los exilios más importantes de toda la historia de España es el que corresponde a la emigración política que se produjo una vez terminada la Guerra Civil, es decir, la partida allende las fronteras de un cuantioso volumen de refugiados republicanos que se vieron forzados a abandonar el país. Por consiguiente, existen numerosos films y materiales audiovisuales que dan buena cuenta de ello, aunque evidentemente a la hora de representar esta cuestión existen diversos prismas ideológicos bajo los cuales abordarla y la propia imagen del exiliado se ha ido configurando de diferente manera a lo largo del tiempo. Sin embargo, entre las propuestas que toman en consideración dicho asunto existen una serie de lugares comunes a partir de los cuales se ha diseñado el armazón estructural para aproximarnos a la representación de este movimiento migratorio. Así pues, podemos decir que hemos optado por un estudio temático que, focalizado en distintos puntos, nos ha permitido profundizar en la presencia de dicho tema en el ámbito fílmico -tomando en consideración tanto producciones de ficción como de no ficción-, del mismo modo que bajo este enfoque hemos podido ahondar de una manera mucho más pormenorizada en los aspectos clave del exilio (partida, retorno, nostalgia...); si en cambio se hubiese apostado por un análisis que considerase los films según la fecha de su realización, todas estas cuestiones hubiesen quedado mucho más difuminadas y se perdería una visión en detalle de los aspectos concretos²⁶⁴. No obstante, huelga decir que el acercamiento que realizamos hacia cada una de las películas se efectúa teniendo en cuenta el momento preciso en el que se crearon, de tal manera que, si bien se apuesta por un estudio temático y no cronológico, la valoración de cada una de ellas no obvia las coordenadas temporales bajo las cuales fueron producidas.

Antes de comenzar a estudiar esta cuestión, es preciso realizar una serie de advertencias, comenzando por mencionar que únicamente se atiende al caso de los movimientos españoles hacia Europa, prescindiendo de las representaciones del exilio fuera de este continente, si bien en algunas ocasiones aludiremos a títulos en concreto cuando éstos sean de especial relevancia. Asimismo, cabe indicar que tampoco ofreceremos un estudio contextual en términos históricos sobre los exilios republicanos y antifranquistas a nivel global, sino que éste se realizará de una manera mucho más pormenorizada en cada uno de los puntos en los que hemos subdividido la sección. De igual modo, es de suma importancia efectuar una puntualización respecto a la cronología de los films que se estudian, pues teniendo en cuenta que la presente tesis doctoral

²⁶⁴Sin embargo, también hemos dedicado un estudio a la representación del exilio en el cine español desde un punto de vista diacrónico, véase al respecto: PIÑOL LLORET, Marta: "La representación del exilio republicano en los largometrajes españoles". En CASTÁN LANASPA, Javier; PÉREZ DE CASTRO, Ramón; FIZ FUERTES, Iruñe R. (Coords.): *Estudios de Historia y Estética del Cine. 50 aniversario de la cátedra de cine de la Universidad de Valladolid*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, Cátedra de Cine Universidad de Valladolid, 2015, pp. 241-246.

focaliza su ámbito de estudio a un corpus fílmico posterior a 1939, deberíamos limitar nuestra atención a aquellas producciones realizadas necesariamente con posterioridad a la contienda, aunque tomar esta dirección supondría omitir la existencia de aquellas rodadas durante la propia Guerra Civil española, de ahí que nos hayamos inclinado por una solución intermedia: si bien en el texto estudiaremos únicamente producciones posteriores a 1939, hemos elaborado una tabla incluida en el catálogo fílmico que reúne todas aquellas entregas de noticiarios que, de una manera u otra, se acercan al tema del exilio vinculado a la contienda, tanto en el terreno de aportaciones nacionales como extranjeras y sin cortapisas cronológicas. Por otra parte, también hemos optado por esta opción por dos razones más secundarias pero no por ello poco importantes: el cuantioso volumen de realizaciones tipo noticiario que en estas fechas se acercan al tema del exilio (sobre todo, naturalmente, si incluimos las foráneas), así como la brevedad temporal de las mismas o la superficialidad con la que consideran el asunto; piénsese por ejemplo en las imágenes del cruce de la frontera hacia Francia, pues si bien son un testimonio de enorme relevancia, poca información nos aportan más allá de constituirse en un testimonio visual de los acontecimientos. Así pues, elegir este recurso nos permite ofrecer un corpus fílmico sobre el exilio más completo, incluyendo títulos que de otro modo serían obviados en el propio cuerpo del texto.

Igualmente es preciso también prevenir que no hemos tenido en cuenta únicamente aquellos films que representan un exilio inmediato al término de la contienda, sino que también hemos tomado en consideración aquellos posteriores producidos durante el Franquismo -valgan como ejemplo los exilios de antifranquistas de las décadas de 1950 y 1960 o el caso de desplazamientos por terrorismo-.

Ya para finalizar con este preámbulo, advertiremos que, igual que en el resto de bloques de la tesis, también examinaremos reportajes y producciones televisivas, una decisión que justamente se antoja como especialmente importante en esta sección dada la repercusión mediática que la industria cultural ha otorgado a la llamada “memoria histórica”.

2.2.1.- LA EVACUACIÓN INFANTIL

Para comenzar a valorar la representación del exilio republicano es necesario iniciar el camino estudiando las producciones que reflejan aquellos desplazamientos producidos con anterioridad al final de la Guerra Civil, siendo preciso aludir a las migraciones que tuvieron lugar durante la propia contienda, entre las cuales destacan especialmente las evacuaciones infantiles al extranjero.

Por lo que respecta a la cantidad de niños que sufrieron esta suerte, cabe decir que no se ha alcanzado un consenso al respecto, sino que la cifra numérica es variable según el parecer de distintos estudiosos; evidentemente no es tarea de esta tesis doctoral intentar clarificar el asunto, por lo que vamos a limitarnos a mencionar una de las propuestas que existen, concretamente la de Eduardo Pons Prades, quien cuantificó las evacuaciones y las repatriaciones en los diferentes países con los datos que aparecen a continuación. Avisemos de que posiblemente se trata de cifras imprecisas y sobredimensionadas, sin embargo, sus cálculos correspondientes a salidas realizadas entre 1936 y 1937 son los que siguen:

TABLA 1

PAÍSES DE DESTINO	EVACUADOS	REPATRIADOS
Bélgica	5.130	3.798
Dinamarca	120	58
Francia	17.489	12.831
Inglaterra	4.435	2.822
México	3.880	56
Norte de África	335	24
Suiza	807	643
Unión Soviética	5.291	34
TOTAL	37.487	20.266

PONS PRADES, Eduard: *Las guerras de los niños republicanos (1936-1995)*. Madrid: Compañía Literaria, 1997, p. 34.



Llegada de niños exiliados a la estación de Mons, junio de 1937. Fotografía publicada en: CARBALLÉS ALONSO, Jesús J.: *Los niños vascos evacuados a Francia y Bélgica. Historia de una memoria de un éxodo infantil, 1963-1940*. Bilbao: Asociación de Niños Evacuados del 37, 1998, p. 273.

Si nos acercamos al ámbito audiovisual, cabe decir que, tal y como acabamos de especificar en el punto anterior, no estudiaremos aquellas producciones anteriores a 1939; informaremos, sin embargo, de la existencia de documentos filmados contemporáneamente al transcurso del conflicto bélico y daremos cuenta, aunque sea de manera muy somera, de algunos de los principales títulos al respecto sobre la cuestión que nos ocupa. Justamente la evacuación infantil, o el destino de los llamados “niños de la guerra”, ha sido uno de los aspectos de la emigración de cariz político que mayor atención ha recibido por parte de la cinematografía desde una fecha bastante temprana. Así, podemos decir que ya existen realizaciones que datan del año 1937, pudiendo traer a colación diversos títulos, entre los cuales el más importante es sin duda *Guernika* (Nemesio M. Sobrevila, 1937), una producción cinematográfica de tipo propagandístico impulsada por el Gobierno Vasco desde su sede en París²⁶⁵. Por lo que respecta a la temática que

²⁶⁵El título del film en francés era *Aux secours des enfants d'Euzkadi*. Puesto que no consideraremos en detalle el

nos ocupa, vale decir que muestra el bombardeo de Bilbao y las consiguientes evacuaciones de gente hacia Francia e Inglaterra, pudiéndose ver buques atracados en el muelle en los que embarcan y parten niños, así como las familias que los despiden. La voz en *over* se encarga de remarcar que varios países se han brindado a acoger a los pequeños (citando el caso de Francia, México, Inglaterra, Rusia, Suiza, Holanda o Dinamarca); asimismo se muestran imágenes del desembarco y la vida cotidiana de los niños en los diferentes países de acogida. Concretamente se puede observar la llegada de niños a Francia, los cuales serán acogidos en un convento de religiosas, así como aquellos que fueron a parar a una casa rural del sacerdote Manuel Inchausti, los que llegaron a San Juan de Pie de Puerto o unos pequeños haciendo deporte en una colonia francesa sostenida por el Frente Popular. Por lo que respecta al caso belga, se muestran imágenes de la *Maison des enfants* del Partido Socialista Belga, o también se alude a la solidaridad holandesa respecto al *Foyer de Saint Alban*. En relación a la evacuación hacia territorio inglés, aparecen imágenes de la vida cotidiana de los niños y de cómo pasan su día a día en un campamento, mostrando a los niños bailando danzas populares ante las autoridades y jugando.

La importancia de este film no sólo se circunscribe al innegable valor que tiene como testimonio histórico, sino que también es fundamental para el estudio que ahora nos ocupa en tanto que presenta dos aspectos, dos puntos, que posteriormente serán clave en casi todas las realizaciones sobre la evacuación infantil y que en cambio estarán ausentes en la mayor parte de las producciones sobre el exilio adulto (salvo en los films sobre la Retirada y los campos de internamiento/concentración): el propio periplo hacia el extranjero y, sobre todo, su vida cotidiana en la tierra de acogida.

Por otra parte, cabe decir que este realizador recibió junto al film mencionado, el encargo de un par de propuestas más, concretamente *Elai Alai* (1938) y *Euzko Deya* (1938). La primera, aunque centrada en temas vascos a propósito de un grupo infantil de danza, alude a la cuestión que nos ocupa tras los rótulos de cabecera²⁶⁶. Un punto a recordar en tanto que existe además otra

film Guernika, informemos que se trata de una propuesta considerada o catalogada en diversos estudios, entre los que destacan los siguientes: FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La Guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, vol. II, p. 459-460; ROTELLAR, Manuel: *Aragoneses en el cine (III Jornadas Culturales, septiembre 1972)*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1972, pp. 15-16; GUBERN, Román: *Cine español en el exilio. 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976, p. 177, 201-202; ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985, p. 133; SALA, Ramón: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Mensajero, 1993, p. 95; AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.): *Catálogo General del Cine..., Op. Cit.*, pp. 516-518; BORAU, José Luis (Dir.): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, 1998, p. 128; DE PABLO CONTRERAS, Santiago: "El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil". *Film-Historia*, vol. VIII, núm. 2-3, 1998, pp. 225-248.

²⁶⁶El contenido de ésta es exactamente el que sigue: "En Guernika existía una asociación infantil llamada *Elai-Alai*, que significa: *Alegres Golondrinas*. Cuando los aviones extranjeros arrasaron su ciudad, con el pretexto de defender la Civilización de Occidente, estas pobres *Alegres Golondrinas* emigraron en busca de cielos más clementes y abandonaron su dulce Patria".

producción que probablemente remite a este grupo, concretamente una de las entregas de *Espanya al dia*, noticiario producido por Laya Films; más exactamente aquella que lleva por título “Reraguarda. Per a esbarjo dels ferits” (junio 1938 – octubre / noviembre 1938 [fecha de edición]). En ésta se puede ver la actuación de una asociación de danzas populares vascas en un hospital para distraer a los soldados heridos y, probablemente, se trate de esta formación de Elai-Alai²⁶⁷. Asimismo existen materiales vinculados con este grupo dentro del conjunto de materiales clasificados bajo el título de “Vascongadas”, conservado en el Archivo de NO-DO y formado por numerosos rollos vinculados a temas relacionados con esta región, de la misma manera que también en este inventario se hallan fragmentos e imágenes vinculados con el ya aludido film titulado *Guernika*. Puesto que se ha mencionado esta compilación de diversos contenidos, es importante comentar que, respecto al tema que nos atañe, incluye diferentes filmaciones significativas, como pueden ser las de gente huyendo desde Bilbao a Francia o la de un barco que desembarca en Francia con un contingente formado fundamentalmente por niños españoles, pudiendo asistir al reconocimiento médico y al comedor de acogida. Igualmente, también conserva imágenes de la llegada de un tren con niños a París, en la estación de Austerlitz, siendo los pequeños atendidos por enfermeras y conducidos a autobuses con la finalidad de efectuar una visita a la Tour Eiffel para luego dejarlos en la estación de París-Orleans (acompañados por el consejero vasco Heliodoro de la Torre). Otro material de los albergados bajo este conjunto muestra a los refugiados en el momento de ser visitados por autoridades vascas durante su estancia en una residencia patrocinada por el “Casal Català de Buenos Aires”, situada en Cataluña, así como también la visita del lehendakari José Antonio Aguirre a niños refugiados en Francia, en el Hospital de Euskadi, jalonado con bandera republicana y vasca, en el cual los niños llevan una “E” bordada en la bata. Por otra parte, otra de las filmaciones presenta la evacuación de mujeres y niños por vía marítima, pudiendo verles subir al buque “Carimare” y un autobús que conduce a varios refugiados hacia el muelle²⁶⁸.

Por lo que respecta a otras producciones, anteriormente hemos mencionado el noticiario *Espanya al dia*, de entre cuyas noticias podemos resaltar un par de ellas: concretamente “Madrid. Evacuación de la población civil” (mayo/junio y octubre 1938 [fecha de edición]) y “Mèxic amb els infants espanyols” (junio 1937 – junio 1938 [fecha de edición]). La primera de ellas muestra la evacuación de mujeres, niños y ancianos en un camión que parte de la capital, pero lo relevante es que éste lleva los rótulos correspondientes a los comités suizos de ayuda a los niños de España. La

²⁶⁷Así aparece considerado en el *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, advirtiendo que este fragmento se conserva en el montaje *Euskadi a Catalunya*, véase al respecto: AMO, Alfonso del (Ed.): *Catálogo General del Cine de..., Op. Cit.*, p. 410.

²⁶⁸Toda esta información se ha obtenido del ya citado anteriormente *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*, concretamente: AMO, Alfonso del (Ed.): *Ibid.*, pp. 873-887.

segunda, por su parte, presenta imágenes de los niños acogidos en la escuela “España/Méjico”, ubicada en Moravia (México), en la que se pueden observar escenas de su vida cotidiana: actividades matutinas tales como su despertar y aseo, y cabe mencionar que la voz en *over* destaca la amistad del Presidente Cárdenas hacia España²⁶⁹.

Si proseguimos este breve recorrido a través de realizaciones filmadas durante la contienda, convendría destacar también *Fuego en España* (1937), una producción de Film Popular y Laya Film, junto a Hispano Film Argentina, que ofrece imágenes de los bombardeos en Bilbao y la subsiguiente evacuación de los niños a Francia; por lo que respecta a la evacuación hacia la Unión Soviética, encontraríamos un par de entregas de *Por todo el mundo*, una producción de *España al día* y *Film Popular*, concretamente “Nuestra infancia en Rusia” (1938) y “URSS. Visita a los niños españoles” (1938). En relación a la primera mencionada, se centra en el regreso a Moscú de una de las expediciones de niños españoles que previamente habían estado en el albergue “Artek” en Crimea y en esta ocasión son recibidos en Moscú por representantes de los “Pioneros” soviéticos; por lo que atañe a la segunda, en ella se puede ver a Grisoduvova, aviadora soviética, visitando a los niños españoles refugiados y a éstos efectuando una actuación folclórica.

Si bien hasta el presente momento se han mencionado noticias que dan cuenta de la partida de niños hacia el extranjero, ya de 1939 datan documentos audiovisuales que muestran la repatriación y retorno de éstos, destacando al respecto un par de entregas del *Noticiero Español*, concretamente la nº 14/3 (85) titulada “Irún. Niños vascos repatriados” (febrero 1939 [fecha de edición]) y la nº 29/3 (147), “Madrid. Llegada de niños refugiados” (diciembre 1939-enero 1940 [fecha de edición]). La primera citada, aunque se conoce su existencia, no ha sido localizada, pero se sabe que mostraba imágenes del retorno de niños vascos repatriados que habían partido al México de Lázaro Cárdenas; por lo que atañe a la filmación aludida en segundo lugar, sus imágenes tienen que ver con el regreso de 180 niños refugiados en Bélgica, llegando a Barcelona y siendo recibidos en la Estación del Norte y conducidos mediante autobuses al colegio de la Sagrada Familia, para luego devolverlos a sus hogares²⁷⁰.

²⁶⁹Si bien en esta tesis doctoral nos centramos en las migraciones hacia Europa, citemos el caso de *Niños españoles en Méjico* (1938), documental de producción española, a cargo de la Subsecretaría de Propaganda, aunque de procedencia mexicana, centrado en la vida de los niños que partieron, mostrando imágenes de su vida en los internados, su asistencia a las clases y sus momentos de ocio.

²⁷⁰A pesar de que nos centremos en el exilio exterior y no en el interior, cabe decir que también existen documentos que muestran las evacuaciones de niños en el seno del Estado español así como la situación de aquellos que se han quedado sin padres. Puesto que acabamos de mencionar el *Noticiero Español*, aludamos a dos de sus entregas dedicadas a este tipo de desplazamientos: “Sevilla. Escuela materna” (noticia nº 7/2 [39]) y “Pedernales (Vizcaya)” (noticia nº 8/2 [44]), cuyas fechas de edición, respectivamente, datan de octubre de 1938 y de octubre–noviembre del mismo año. En el primer caso, se pueden ver pequeños huérfanos de guerra alojados en una escuela maternal ubicada en los jardines del Alcázar y, en el segundo, un hogar infantil a propósito de la visita de Mercedes Sanz Bachiller, delegada nacional de Auxilio Social. También de fechas anteriores existen varios documentos filmicos al respecto, tal sería el caso por ejemplo de

Una vez efectuado un somero itinerario a través de producciones fechadas con anterioridad a 1939, procede a continuación valorar aquellos films posteriores y, para poder acercarnos a ellos con detenimiento, tendremos en cuenta cuál era el país de destino de los niños. Bajo esta opción, atenderemos a aquellos territorios que acogieron un mayor número de pequeños, de ahí que hayamos definido tres puntos básicos para contemplar las evacuaciones a la Unión Soviética, Bélgica e Inglaterra. Sin embargo, antes de considerarlos, hemos creído oportuno aludir a una realización muy interesante si tenemos en cuenta que data de una fecha muy temprana -nuevamente anterior a 1939- y que remite a un niño que fue adoptado por una familia francesa:

Hotel del Norte (Hôtel du Nord, Marcel Carné, 1938). Este film gira en torno a las diferentes personas que conviven en un humilde hotel parisino situado cerca del canal Saint-Martin, aproximándose a las diversas historias que protagonizan varios de ellos. La propietaria del lugar es Madame Lecouvreur, una mujer que, junto a su marido, ha adoptado a Manolo, un niño español. Esta información se comunica al comienzo de la película



Fig. 9

cuando el pequeño, en el marco de la celebración de la comunión de Michèle, hija del policía Maltaverne, se abraza de repente a su benefactora al oír un trueno y queda aterrado [Fig. 9]. La mujer lo abraza y ello sirve como pretexto para contar que el niño, un pequeño mudo, es un huérfano de la Guerra Civil que vivió durante dos años bajo los bombardeos en Barcelona y que, por ello, siente miedo al escuchar tal ruido. El mencionado policía, que vive en el hotel, les cuestiona cómo han podido adoptarlo, pues no saben de dónde ha salido, mientras que Monsieur Lecouvreur no puede sino responderle que toda su familia ha muerto. No obstante, el policía indica que se trata de un extranjero y Madame Lecouvreur le contesta que no es un extranjero sino un huérfano. Advertimos, además, que el personaje de Manolo no aparece en la novela de Eugène Dabit que adapta el film, pues ésta data de 1929²⁷¹, aunque sí que es cierto que esta secuencia que acabamos de mencionar es la única que integra una alusión a la Guerra Civil; si bien en otros

Sunshine in Shadow (Jean Lordier, 1938), una producción del Ministerio de Instrucción Pública que ofrece imágenes de la evacuación de niños a albergues en las zonas más seguras durante la contienda, pudiendo verles en sus quehaceres diarios de las jornadas (revisión médica, clases, deporte..., y al final del día, escuchando por la radio el devenir del conflicto armado español).

²⁷¹ La referencia exacta de esta novela es la que sigue: DABIT, Eugène: *L'Hotel du Nord*. Paris: Robert Denoël, 1929.

momentos aparece el niño, ya no se comenta nada más al respecto. Y es que, de hecho, como muy bien expresa Inmaculada Sánchez Alarcón, la película pasa de puntillas por las cuestiones políticas; exactamente lo destaca del siguiente modo: “*El tratamiento que se hace de la Guerra Civil Española en Hôtel du Nord participa del intento de evitar cuestiones políticas y centrarse sólo en una definición sentimental de los personajes y sus circunstancias*”; poco antes ya había precisado que en este film se crea “*un universo totalmente íntimo que vuelve la espalda al mundo exterior. Lo mismo que Francia vuelve la espalda a la realidad del conflicto inevitable con la firma de los acuerdos de Múnich en septiembre de 1938*”²⁷².

2.2.1.1.- EL CASO DE LOS LLAMADOS “NIÑOS DE RUSIA”

Antes de atender propiamente a las producciones, es necesario situar brevemente en términos históricos las evacuaciones que tuvieron a este país como destino. Es harto conocida la intervención de la Unión Soviética en el marco de la Guerra Civil española²⁷³ y por lo tanto el papel que jugó a lo largo de la contienda, así como su participación en la evacuación infantil²⁷⁴, pudiendo afirmar que alrededor de unos 3.000 niños fueron enviados a dicho país a través de las cuatro expediciones que tuvieron lugar entre los años 1937 y 1938, cuya información más concreta es la que sigue: la primera partió el 17 de marzo de 1937 desde Valencia y transportó un contingente de 72 niños a bordo del barco *Cabo de Palos*; la segunda zarpó la madrugada del 13 de junio del mismo año del puerto de Santurce con un total de 4.500 niños con destinación Burdeos en el barco *Habana*, ciudad desde la cual unos 1.495 embarcaron hacia Leningrado a bordo del *Sontay*; la tercera data de 24 de septiembre del mismo año, siendo un carguero francés el que salió del puerto de El Musel con 1.100 niños con rumbo a Saint Nazaire, puerto desde el cual tomaron la embarcación soviética llamada *Kooperatsiia*; y la cuarta corresponde al transporte

²⁷²SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La Guerra Civil Española y el cine francés*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, Papeles de Cine 1, 2005, p. 98.

²⁷³Existe una amplísima y muy bien documentada bibliografía sobre este asunto y no es éste el lugar idóneo para profundizar en ello, así que simplemente remitimos a un título de entre los muchos que consideran el tema: KOWALSKY, Daniel: *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2004.

²⁷⁴En relación a la abundante bibliografía existente sobre los llamados “Niños de Rusia”, destacaríamos los siguientes títulos: AA.VV.: *Nosotros lo hemos vivido. Homenaje de los “niños de la guerra española” al pueblo ruso*. Madrid: Imprenta Garso, 1995; ALTED VIGIL, Alicia; NICOLÁS MARÍN, María Encarna; GONZÁLEZ, Roger: *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética: De la evacuación al retorno, 1937-1999*. Madrid: Fundación Largo Caballero, 1999; CASTILLO RODRÍGUEZ, Susana: *Memoria, educación e historia: el caso de los niños españoles evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita dirigida por los doctores Marie José Devillard Desroches y Álvaro Pazos Garcíandía, 1999; DEVILLARD, Marie José; PAZOS, Álvaro; CASTILLO, Susana; MEDINA, Nuria: *Los niños españoles en la URSS (1937-1997). Narración y memoria*. Barcelona: Ariel, 2001; ZAFRA, Enrique; CREGO, Rosalía; HEREDIA, Carmen: *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.

de muchos menos niños, en total unos 300 y sucedió a finales de 1938²⁷⁵.

Una vez llegaban a la Unión Soviética eran repartidos entre las diferentes casas de niños, donde recibieron una educación muy completa y naturalmente bajo una perspectiva totalmente comunista, siendo fundamental destacar que las clases las recibían en castellano, de ahí que con los niños y personal auxiliar partieran también profesores españoles, mientras que el ruso era una asignatura más. Tal como se detectará en los films basados en testimonios, así como también consta en los libros que recogen las memorias de éstos, quienes fueron los niños evacuados guardan unos excelentes recuerdos de esta etapa, considerando muy positivamente el trato que recibieron de los rusos y la calidad de la enseñanza. No obstante, mucho cambió la situación de los chicos cuando se produjo la invasión alemana de la Unión Soviética en el marco de la Segunda Guerra Mundial, pues el avance del ejército germano cercó la zona donde se hallaban estas casas de los niños y en ese momento tuvieron que ser reubicados en otra geografía: fueron trasladados a diferentes zonas, Samarcanda, Tiflis (actual Georgia), Kokand (actual Uzbekistán) o Krasnoarmeysk (actual Óblast de Sarátov, sujeto federal de Rusia ubicado en el distrito federal del Volga), donde vivieron bajo unas condiciones deplorables. Si bien estos hechos ya nos sitúan en la década de los años cuarenta y, por lo tanto, una vez finalizada la Guerra Civil española, cabe decir que la Unión Soviética nunca reconoció el gobierno franquista y, por consiguiente, no mantuvieron relaciones diplomáticas, de ahí que no fue posible la repatriación de esos niños que tuvieron que vivir una etapa muy complicada en esas fechas, a pesar de estar bajo la protección del Partido Comunista de España (PCE) y de la Cruz Roja, entre algunas otras organizaciones. No obstante, y con un claro sentido propagandístico, sí que el gobierno franquista intentó repatriar a los niños, tal como demuestra la constancia que existe de la realización de diversas gestiones al respecto. Por tanto, es evidente la manipulación informativa con la que el régimen abordó este asunto²⁷⁶, pues todas las manifestaciones, como muy bien afirma Susana Castillo, “*pasaban por el filtro de la censura y tan sólo veían la luz aquellas obras afines al régimen o que eran escritas con el fin de hacer contra-propaganda al comunismo. De ahí que el caso de 'los niños de la guerra' fuese utilizado como arma arrojadiza en los discursos de ambos sectores de la*

²⁷⁵Estos datos proceden de la síntesis que efectúa Alicia Alted Vigil en: ALTED VIGIL, Alicia: “El «instante congelado» del exilio de los niños de la guerra civil española”. *DEP – Deportate, esuli, profughe*, núm. 3, 2005, pp. 275-276, así como también se halla mucha información al respecto, entre otros, en: ALTED VIGIL, Alicia; NICOLÁS MARÍN, María Encarna; GONZÁLEZ, Roger: *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética: De la..., Op. Cit.*, p. 45; o CASTILLO RODRÍGUEZ, Susana: *Memoria, educación e historia: el caso de..., Op. Cit.*, p. 54-106.

²⁷⁶Esta cuestión se estudia en ALONSO CARBALLÉS, Jesús; MAYORAL GUIU, Miguel: “La repatriación de los niños del exilio: un intento de reafirmación del régimen franquista (1937-1939)”. En TUSELL GÓMEZ, Javier (Coord.): *El régimen de Franco, 1936-1975: política y relaciones exteriores*. Madrid: UNED, 1991, vol. 1, pp. 341-350.

población”²⁷⁷.

Tras la muerte de Stalin, acontecida en 1953, y dada la coyuntura europea del momento, fue posible el retorno de los españoles (aunque en 1946 unos pocos habían podido marcharse a México para reunirse con sus familiares exiliados en dicho país, y constan casos muy puntuales de repatriaciones a España, tal como veremos), aunque a pesar de ello no fue nada fácil su integración en el seno de la sociedad española, pues hacía ya demasiados años que habían partido y residido en otro país, de modo que bastantes de ellos ya habían formado una familia (por ello muchos decidieron quedarse) y además los que volvieron siempre fueron sospechosos de filocomunismo al parecer del régimen. Por otra parte, también algunos optaron por marcharse a Cuba desde 1961 hasta mediados de los setenta, es decir, en el contexto de un país liderado por Fidel Castro y en el cual actuarían como especialistas soviéticos y trabajarían en varios sectores (profesorado, traducción,...)²⁷⁸. No olvidemos sin embargo un dato fundamental: hasta la más que tardía fecha de 1990 no tuvieron posibilidad de recuperar la nacionalidad española²⁷⁹.

Una vez ubicada esta evacuación en términos históricos, por lo que respecta a las producciones audiovisuales que la abordan, es preciso aludir en primer lugar a una entrega del NO-DO dedicada a la repatriación de un grupo de niños españoles procedente de Berlín, concretamente se trata de la noticia nº 3A (18-01-1943). Respecto a su estancia en la Unión Soviética, son muy elocuentes las palabras pronunciadas por la voz en *over*: “*En el Instituto Iberoamericano de Berlín se efectúa la entrega a la Comisión nombrada por el caudillo Franco de los muchachos españoles que, escapados del infierno soviético, consiguieron llegar a las líneas alemanas*”²⁸⁰.

Al margen de esta entrega y en el terreno de los largometrajes, en el marco de la cinematografía franquista sobresalen, sin lugar a dudas, un par de producciones realizadas a mediados de los años cincuenta, concretamente nos referimos a *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) y *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1954). Antes de abordar ambas propuestas, es fundamental tener en cuenta que las dos parten del tema de la evacuación para poder efectuar un

²⁷⁷CASTILLO RODRÍGUEZ, Susana: *Memoria, educación e historia: el caso...*, *Op. Cit.*, p. 109.

²⁷⁸DOMINGO CUADRIELLO, Jorge: *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

²⁷⁹Véase al respecto la Ley 18/1990, de 17 de diciembre, sobre reforma del Código Civil en materia de nacionalidad, publicada en “BOE” núm. 302, de 18 de diciembre de 1990, páginas 37587 a 37589, sección I. Disposiciones generales, del Departamento Jefatura del Estado, cuya referencia es BOE-A-1990-20520, consultable online en: <http://www.boe.es/boe/dias/1990/12/18/pdfs/A37587-37589.pdf>

²⁸⁰Cabe decir que existen otros noticiarios que aluden a la evacuación infantil a la Unión Soviética, pero sin embargo hemos considerado más oportuno destacar las propuestas españolas, aunque en el catálogo filmico tenemos referenciadas producciones extranjeras. Además, en el film *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) se pueden visualizar justamente materiales de archivo al respecto, obtenidos de diversas instituciones y fuentes: Filmoteca Española, Archivo Estatal de Moscú, Archivo Montserrat Tarradellas y Macià; o imágenes fotográficas procedentes del Archivo Nacional de Cataluña, de la Fundación Sabino Arana o del Archivo de *La Vanguardia*.

feroz ataque al comunismo, considerándolo como la fuente de todos los males, de tal manera que sería erróneo valorarlas de manera aislada dentro de las producciones cinematográficas de la década de los años cincuenta, sino que procede enmarcarlas dentro de la vertiente del cine de cariz anticomunista de ese preciso momento. Éste convendría diferenciarlo a su vez de su precedente, el denominado “cine de cruzada”, es decir, aquél que había procurado justificar las razones de la sublevación militar contra la república y que, cronológicamente, nos ubicaría desde el fin de la contienda hasta la posible derrota del eje nazi-fascista en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Con posterioridad a estas fechas, es decir, desde 1943 hasta 1947, el tema de la guerra quedó totalmente silenciado y no apareció en ninguno de los films, mientras que cuando se abordó de nuevo la contienda aparecieron dos vertientes, dos enfoques posibles: por una parte, encontraríamos todas aquellas propuestas que se englobarían bajo lo que Román Gubern clasificó como la “*reconciliación entre vencedores y vencidos*”²⁸¹, mientras que por otra parte hallaríamos aquellas que entroncarían con el enfrentamiento de la Guerra Fría y que, por consiguiente, abogaron por una opción marcadamente anticomunista²⁸². Es en esta última opción en la que convendría ubicar los dos films que ahora nos ocuparán, de tal manera que podemos considerar que se encuentran en la misma órbita que producciones tales como *Una cruz en el infierno* (José María Elorrieta, 1954), *Y eligió el infierno* (César F. Ardavín, 1957) o *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi, 1958), entre otras²⁸³.

Una vez contextualizados ambos largometrajes bajo la vertiente que procede dentro del cine propagandístico de los años cincuenta, pasemos a continuación a valorar cuál es la imagen que aportan, propiamente, de la evacuación infantil, profundizando más en el caso de la realización de Rafael Gil, pues sin lugar a dudas es la propuesta más relevante dedicada a



Fig. 10

esta temática en esa década. Sin embargo, por lo que respecta a *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1954) [Fig. 10], cabe decir que se trata de una propuesta que procede de un folletín

²⁸¹GUBERN, Román: *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986, p. 112.

²⁸²Todas estas cuestiones han sido muy bien desarrolladas por parte de Carlos F. Heredero en: HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: Cine español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVECM), Filmoteca Española ICAA/Ministerio de Cultura, 1993, pp. 203-215, y que luego desarrolló con mucha profundidad en HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la Dictadura*. Festival de San Sebastián, 1996.

²⁸³Sería conveniente señalar que también en el ámbito teatral se escribieron a lo largo de los años cincuenta varias piezas de cariz claramente anticomunista, a parte del caso de *Murió hace quince años*, podemos mencionar propuestas como *La sangre de Dios* (Gustavo Pérez Puig, 1955) o *La ciudad de Dios* (Joaquín Calvo-Sotelo, 1957), todas ellas centradas en elogiar la unidad familiar y la importancia de la religión.

radiofónico que había cosechado un gran éxito, escrito por Luisa Alberca y Guillermo Sautier-Casaseca²⁸⁴. En relación al argumento del film, éste expone la historia de dos hermanos, uno de los cuales será evacuado de niño a la Unión Soviética y regresará posteriormente de manera infiltrada muriendo asesinado por parte sus propios camaradas quienes decidirán matarlo a causa de sus tribulaciones ideológicas²⁸⁵. Así pues, ya se puede advertir la vinculación del comunismo con la maldad y el crimen, así como con la presencia de la traición incluso en el seno de sus propias organizaciones; pero aquello más relevante es la idea del propio retorno de quien se fue como niño y que ahora vuelve como adulto, pues sin lugar a dudas el regreso será un aspecto clave en buena parte de los films que tratan el exilio. Pero en este caso, así como también sucederá en el film que estudiaremos a continuación, dicho retorno supone un peligro para la propia persona que regresa, constituyéndose no sólo en un desencadenante de un problema de índole psicológico, sino que incluso la vida del retornado correrá peligro: en cuanto dude de seguir las misiones encargadas por parte de los soviéticos, tendrá que ser eliminado. Así pues, en una senda muy parecida se encuentra *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954) [Fig. 11], el cual también ostenta una clara vocación propagandística del régimen y emite un feroz ataque al comunismo. En este caso también se aborda la historia de uno de los niños evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil española, precisándose al comienzo del film la acción con gran precisión:



Fig. 11

²⁸⁴Guillermo Sautier Casaseca fue un exitoso escritor y guionista radiofónico, de hecho escribió más de 1.200 guiones de seriales radiofónicos, entre los cuales el conocidísimo serial *Ama Rosa* (1959). Concretamente *Lo que no muere*, en 1952, fue su primer serial radiofónico propio, escrito conjuntamente con Luisa Alberca en formato de serial por entregas y publicado en fascículos en abril de 1953 (SAUTIER CASASECA, Guillermo; ALBERCA, Luisa: *Lo que no muere*. Madrid: Imp. Sáez, 1953, en 10 fascículos de 48 páginas cada uno). También esta obra fue adaptada en el ámbito teatral, estrenándose en el teatro Romea de Barcelona el 7 de agosto de 1953, ya con el título *Lo que nunca muere*, antes por lo tanto de la adaptación cinematográfica a la que nos referimos. Por otra parte, la propia Luisa Alberca participó en el film de Julio Salvador, pues ella y José Antonio de la Loma son los autores el guión. Existe un artículo muy interesante sobre Luisa Alberca en el que se tiene en cuenta este folletín, mencionando al respecto que Sautier Casaseca afirmó repetidas veces que la novela de José Antonio Jiménez Arnau titulada *Murió hace quince años* estaba influenciada de su obra, véase al respecto: SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto: “Luisa Alberca y la generación de señas de identidad en el primer franquismo”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXII, núm. 720, julio-agosto, 2006, pp. 469-487.

²⁸⁵Sirvan para enmarcar el film unas palabras muy esclarecedoras acerca del serial radiofónico y perfectamente extrapolables al largometraje: “*es la historia del enfrentamiento de dos hermanos que simbolizan lo bueno y lo malo, las eternas dos Españas, los nacionales y los rojos, Abel y Caín, y el triunfo del bien sobre el mal*”, en GINZO, Juana, RODRÍGUEZ OLIVARES, Luis: *Mis días de radio. La España de los cincuenta a través de las ondas*. Madrid: Temas de hoy, 2004, p. 252.

el lugar es el puerto de Bilbao y el año es 1937²⁸⁶ [Fig. 12]. Uno de los niños evacuados será el protagonista, cuyo nombre es Diego Acuña, el cual recibirá una educación dentro de la ideología comunista y se constituirá en el encargado de realizar para Goeritz, figura clave del partido, distintas operaciones en Francia e Italia, pero la más importante de ellas deberá desempeñarla en España y consistirá en nada menos que en asesinar a su propio padre, que es precisamente el encargado de acabar con la organización clandestina soviética. Por ello deberá retornar a su país de nacimiento so pretexto de querer vivir felizmente con su familia y así ganarse la confianza de los suyos antes de proceder a la traición final²⁸⁷.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Una vez expuesto de manera muy breve y sintética el argumento del film, cabe valorar el propio comienzo del mismo: éste empieza con imágenes del puerto de Bilbao sobre las cuales se pueden leer los créditos; posteriormente, se puede ver a los niños embarcar, siendo el futuro protagonista el único niño que se resiste a subir al buque. Sin embargo, no se ve a familiares despidiendo a los pequeños en el puerto, una constante presente en todos los testimonios visuales que conservamos del momento [Fig. 13-14]. Por lo que respecta a su estancia en Moscú, no se muestran imágenes de su vida allí más allá de una serie de escenas dedicadas a mostrar los preceptos ideológicos bajo los que se educaron los chicos, pudiendo ver fragmentos de las supuestas lecciones que recibían en las clases, atacando de frente a los valores de la familia y de la

²⁸⁶Después de los créditos, el largometraje se inicia con el siguiente rótulo: “*Bilbao, 1937. Cinco mil niños españoles salen de su patria camino de la URSS. Esta es la historia de uno que volvió*”.

²⁸⁷Cabe aclarar que evidentemente se trata de una producción interesante para estudiarla en términos de su función propagandística, pero por otra parte también es una realización bien confeccionada en términos estéticos. Tal y como ya hemos comentando en otros apartados del presente estudio, las realizaciones que tomamos en consideración son escogidas en función del aporte que suponen en la representación de la emigración (sea ésta económica o política), pero el hecho de que apuesten por una ideología u otra en ningún caso debe influir a la hora de emitir una valoración positiva o negativa sobre su calidad formal. Sería erróneo, a nuestro entender, valorar negativamente un film por el mero hecho de que defienda una ideología diferente a la nuestra, y tal es el error que comete Josep María Conget cuando califica la producción que nos ocupa (junto con *El otro árbol de Guernica* [Pedro Lazaga, 1969]) con un término tan despectivo como es el de “bodrio”. Y no sólo eso, sino que llega a afirmar que en el cine del franquismo el exilio prácticamente no existe, consideración errónea, tal como se verá a lo largo del desarrollo de esta sección. Estas apreciaciones las desarrolla el mencionado autor en: CONGET, José María: “El cine de los exiliados españoles, el exilio español en el cine”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, p. 137.

religión, aspectos que justamente aprenderá a apreciar cuando regrese a España y que le ayudarán a tomar la senda correcta. También respecto a la instrucción que recibieron los evacuados destaca especialmente en el film una cuestión: se menciona explícitamente que sólo a Diego Acuña se le enseñó también el español -mientras que los otros niños olvidaron la lengua-, pues ya tenían previsto encomendarle, una vez fuese mayor, esta misión de regreso²⁸⁸. Evidentemente se trata de una clara tergiversación histórica pues, tal como ya se ha mencionado anteriormente, estos chicos recibieron las asignaturas íntegramente en castellano, a pesar de que naturalmente también se les enseñó la lengua rusa, pero todos ellos conservaron perfectamente el idioma²⁸⁹. Y en este terreno de la manipulación informativa, es especialmente relevante tener en consideración que el Partido Comunista de España abandonó la lucha armada en octubre de 1948, cuestión que se ignora totalmente si tenemos en cuenta que la acción del film se sitúa quince años después de 1937, es decir, en 1952.

Pero si retomamos los contenidos de la enseñanza que recibieron los niños, ya hemos comentado que, según el largometraje, éstos fueron educados en el desprecio hacia a la familia y la religión, dos cuestiones que en el film se subrayan en numerosas ocasiones: se intentará exponer el valor del amor familiar, de ahí a la “reconversión” en buena persona del protagonista una vez haya vivido con su padre, su sobrina y su ama; también se insistirá en determinados elementos vinculados con la religión, tales como el bendecir la mesa, por ejemplo, o se concederá gran atención a un crucifijo en términos de planificación formal. Todo ello para redundar en la bondad de unos principios radicalmente opuestos a los preceptos del comunismo, pues en la mentalidad soviética predomina una vileza y crueldad, no sólo evidenciadas en la misión encargada al protagonista, sino también manifiestas en la facilidad que muestran hacia la delación entre ellos mismos, siempre y cuando ello satisfaga sus propósitos.

Aparte de todas estas cuestiones vinculadas con el ataque a los soviéticos, respecto al tema que nos ocupa también es harto significativo atender a otras dos cuestiones: la situación de los familiares que se quedaron esperando un hipotético regreso de sus hijos y la idea del retorno y todo lo que entraña. Por lo que atañe al primer asunto, existe en el film una voluntad explícita en remarcar lo sencillo que fue para los niños olvidar la tierra que dejaban, en clara oposición a la amarga situación que supuso para los familiares que tuvieron que dejarlos partir. Una idea que se subraya gracias a la aparición de un fugaz personaje que es el padre de otro de los niños que se

²⁸⁸Esta situación intrigará bastante al protagonista, y de hecho las palabras exactas que Goeritz le dirigirá al respecto son las que siguen: “*Vas a saber lo que me preguntaste tantas veces durante estos años. Porque a todos los españoles que llegaron contigo se les dejó olvidar hasta su idioma y a ti se te instruyó en lo contrario. Ahora necesitas saberlo*”.

²⁸⁹Esta cuestión puede observarse de manera muy clara en el film *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), no sólo porque los testimonios, antiguos niños evacuados en la Unión Soviética, se expresen perfectamente bien en castellano, sino porque además explican explícitamente que recibieron la educación en castellano.

marcharon, el cual se dirigirá al protagonista para saber si conoce a su hijo, un tal Daniel Jimeno, pues él ha intentado encontrarlo por todos los medios posibles, recorriendo todas las embajadas, pero sin lograr nada, aun sin dudar un solo momento, aunque sea erróneamente, de la supervivencia de su hijo. Respecto a la idea del regreso, naturalmente será su estancia en el Estado español y sus vivencias en la patria de origen las que harán tambalear al protagonista en su convencimiento de los principios que le inculcaron en la Unión Soviética, llegando finalmente a cambiar de actitud e incumplir la misión; pero es que, además, el personaje de Diego Acuña hará una mención explícita de lo complicada que le está siendo la situación, llegando a manifestar que incluso cree estar volviéndose loco. Por otro lado, también se incide en la cuestión del retorno mediante la letra de un fragmento de canción, interpretada por María Dolores Pradera, presente de una manera diegética cuando el protagonista acude con su familia a festejar su aniversario, pues el tema de la tonada trata del regreso y de lo que implica.

Por lo que respecta al propio proyecto, cabe advertir que el largometraje es una adaptación cinematográfica de una obra teatral escrita por José Antonio Giménez-Arnau, galardonada con el Premio Lope de Vega en 1952 y con el Premio Nacional de Teatro en 1953²⁹⁰, pero lo más significativo es que el film alteró diversas cuestiones del texto del que partía. Realmente existen bastantes divergencias entre la novela y el film, destacando, entre otras más secundarias, dos que nos parecen cuanto menos elocuentes: Goeritz en el relato literario no es un soviético sino un comunista español llamado Germán y la narración se desarrolla a modo de *flashback*, pues comienza con la muerte del protagonista, de tal modo que se elimina el posible suspense sobre cuál será el sino del personaje principal, el cual es además totalmente distinto del que muestra el largometraje.

Anteriormente ya hemos comentado que la misión que tenía que desempeñar el protagonista era la de terminar con la vida de su padre, más concretamente debía citarlo una noche en una calle para que lo asesinaran, pero en el último momento, cuando ya el progenitor se dirigía hacia este lugar, el hijo salva al padre y le golpea la cabeza para impedirle acudir a la cita que él mismo le había concertado, supliendo él mismo a su padre y consiguiendo matar a Goertiz, aunque resulta herido y logrando la reconciliación con su padre apuesta por un nuevo comienzo. En la obra teatral el final es, en cambio, más duro y menos compasivo, puesto que se apuesta por no perdonar la vida del joven: después de que éste logre matar a Germán (equivalente a Goeritz) y también a Irene (su novia, igualmente comunista), morirá, sin alcanzar por lo tanto el perdón de su padre, quien comprenderá lo que ha sucedido y al llamar a la comisaría señalará que han muerto

²⁹⁰GIMÉNEZ-ARNAU, José Antonio: *Murió hace quince años: drama en dos actos*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1953.

tres personas: dos hace un par de minutos, y el otro hace quince años²⁹¹. Consecuentemente podemos afirmar que la variación que se produce al adaptar el texto teatral a la versión cinematográfica pone en evidencia la voluntad del film de ensalzar la idea de la familia, así como los valores religiosos del país, capaces de redimir a una persona educada en el odio, convirtiendo a la institución familiar en garante de los valores tradicionales y en el fomento del amor hacia la patria²⁹².

Respecto a la adaptación del texto, el guión es obra de Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo, y por lo que atañe a la valoración que recibió el largometraje ante la Junta de Clasificación y de Censura, cabe decir que recibió la calificación de “Primera Categoría”, pues si bien algunos miembros creyeron que merecía obtener el “Interés Nacional”, no fue así, considerándolo además un film para mayores de 18 años²⁹³. Ante tal decisión, existen varias cartas de Vicente Escrivá reclamando una reconsideración, y así lo logró, obteniendo tanto la mayor calificación como siendo valorada como apropiada para todos los públicos, lo cual, sin duda alguna, favorecía enormemente su exhibición²⁹⁴. Además, no es en absoluto trivial tener en cuenta que en las distintas epístolas escritas a raíz de las consideraciones sobre el film, encuentran un espacio relevante tanto la promoción de valores espirituales por los que aboga, así como también la alabanza que realiza de la institución familiar²⁹⁵.

²⁹¹José Antonio Pérez Bowie es el autor de un texto que profundiza detenidamente en las diferencias existentes entre la obra literaria y la fílmica, véase al respecto: PÉREZ BOWIE, José Antonio: “La figura del exiliado franquista”. En CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; DE HARO GARCÍA, Noemí; MURGA CASTRO, Idoia (Coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Ediciones Doce Calles, Biblioteca de Historia del Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pp. 109-113.

²⁹²En ese sentido no podemos olvidar que se trata de una producción de ASPA Films, es decir, de una empresa que apoyó producciones cuyo objetivo era el de ensalzar la religión y los valores tradicionales.

²⁹³El expediente de censura de éste, conservado en el Archivo General de la Administración, corresponde al número de 12751.

²⁹⁴Todas estas cuestiones vinculadas con las decisiones de la Junta de Censura han sido estudiadas en: DELTELL, Luis: “Murió hace quince años. Biografía inventada de 'los niños de Rusia'”. En CAMARERO, Gloria (Ed.): *La biografía fílmica. Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B Editores, 2011, sin paginación, consultado del repositorio on-line e-Archivo de la Universidad Complutense de Madrid en: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11341/murio_deltell_CIHC_2010.pdf?sequence=1

Este autor considera que el film se desvía en cierta medida del posicionamiento ideológico del franquismo, exactamente dice lo que sigue: “Murió hace quince años *es una película fundamental en el cine español porque configura un hito en el cine de propaganda política y religiosa frente al comunismo. Su imagen y defensa de la familia católica le lleva a enfrentarse con algunos aspectos de la disciplina franquista y de la ideología fascista (ya agotada en la década de los cincuenta)*”.

²⁹⁵Vicente Sánchez-Biosca cita la carta, fechada en 30 de noviembre de 1954, del consejero gerente y secretario general de ASPA, Ramón Llidó Vicente, al Director General de Cinematografía y Teatro para presentarle el film, de la cual transcribe lo siguiente: “*que la película de referencia persigue unos altos fines de espiritualidad en consonancia con la misión católica que siempre fue característica de la nación española, poniendo de relieve el sentido cristiano de la familia frente a los métodos inhumanos del mundo oriental, concretamente comunista*”. El mismo autor cita otra instancia de la Dirección de Cinematografía y Teatro del 27 de diciembre de 1954 firmada por su director Joaquín Argamasilla, pidiendo que el film tuviese protección oficial dado que la Junta ha considerado “*que la película está realizada con indiscutibles valores*

En otro orden de cosas, cabe comentar que la voluntad propagandística de estos films franquistas que tratan el tema de los niños de Rusia guarda una relación directa con el acercamiento que el cine de estas fechas propondrá de la figura de los exiliados adultos en este territorio; sin embargo, en las siguientes décadas, parece ser que la figura de los pequeños evacuados en la Unión Soviética no fue objeto de interés en términos cinematográficos, siendo preciso esperar a las producciones realizadas durante el período democrático para que la emigración infantil a la Unión Soviética volviera a aparecer en las pantallas, y lo haría, en la mayoría de los casos, en el ámbito de la no ficción. De la misma manera que en el caso de los films realizados durante el Franquismo se han mencionado varias propuestas pero se ha profundizado en la que hemos considerado la más relevante, por lo que respecta a la cinematografía posterior a la dictadura procederemos del mismo modo y nos detendremos con especial dedicación en el largometraje documental *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001). Sin embargo, antes de ello, es necesario mencionar otras realizaciones que han abordado este fenómeno y, en este sentido, encontraríamos la producción televisiva titulada *El exilio: la gran tragedia. Medio siglo después* (Fernando Jáuregui, Pedro Vega, 1989), perteneciente a la serie Documentos TV de Televisión Española. En este caso no se trata de un film dedicado íntegramente al caso infantil, sino que, por el contrario, tiene como objetivo abordar el exilio republicano español en términos generales, aunque gracias a su estructuración en tres capítulos diferenciados (con una duración total de 2 horas 96 minutos) se puede permitir tratar el tema que ahora nos ocupa con una dedicación monográfica en uno de ellos, concretamente en el primer episodio, titulado “Empieza el éxodo”. Focalizado en los niños que tuvieron como destino la Unión Soviética, tiene en cuenta tanto su llegada como la acogida que tuvieron, así como también de qué manera vivieron la Segunda Guerra Mundial, considerándose también, al final de la entrega, el exilio en Portugal²⁹⁶. A nivel compositivo podemos afirmar que esta propuesta sigue la estructura más habitual en los documentales y reportajes actuales sobre este tema: se basa en las entrevistas efectuadas a testimonios que vivieron esta situación, integra imágenes de archivo y concede una importancia destacada a la figura del narrador mediante una voz en *over*, encargada de ubicar al espectador en términos históricos y contextualizando las palabras de los entrevistados.

artísticos y técnicos y por hallarse dentro de la línea anticomunista preconizada por el Movimiento Nacional”. Véase al respecto: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 153, nota 8.

²⁹⁶Por lo que respecta a los nombres de los exiliados entrevistados en este episodio, se trata de: José Luis Abellán, Angel Balboa, Manuel Fernández, Luis Garcia, Dionisio García, Manuel Gómez, José Gros, Galia Herranz, Jesús Herranz, Dolores Ibárruri, Juan Antonio Martín Ramírez, Carlos Merino, José Luis Pequeño, Sara Pérez, Francisco Romero Marín, María Luisa Vergara. Respecto al caso portugués, los testimonios son: José María Gil-Robles y Gil-Delgado.

Asimismo, también es de obligada mención otra producción sobre la evacuación infantil a la Unión Soviética, en este caso concentrada en los niños que partieron del Puerto de Gijón, El Musel; nos referimos al documental titulado *L'escaezu. Recuerdos del 37* (Lucía Herrera, Juan Luis Ruiz, 2009). Éste gira en torno a los niños que partieron desde dicho puerto el día 23 de septiembre de 1937, la mayor parte de los cuales tuvieron a Rusia como destino geográfico. Sin embargo, es peculiar el punto de partida o la premisa empleada por el film para tratar esta cuestión: el grupo musical asturiano *Mus* viajó a Moscú para ofrecer un concierto a los españoles que habían sido en el pasado estos niños evacuados y que, evidentemente, en 2009 ya eran ancianos. A partir de este evento de cariz conmemorativo, igual que en el caso del último film comentado, el largometraje se centrará en la memoria oral de personas que no protagonizaron grandes hazañas en términos históricos, pero que no obstante pueden aportar sus vivencias en el marco de estos hechos. El recuerdo de sus experiencias como una clave para vencer el olvido, para recuperar la memoria, concepto sin lugar a dudas muy presente a comienzos del siglo XXI a tenor de todas las iniciativas que se han llevado a cabo para reivindicar la llamada “memoria histórica”²⁹⁷. Entrevistas, materiales *amateurs* y anécdotas personales de todas estas personas en una lucha que pretende derrotar al “escaezu”, que en castellano no significa otra cosa que “olvido”.

Llegados a este punto corresponde tomar en consideración el documental que, sin duda alguna, ha abordado con mayor detención el tema que nos ocupa, nos referimos al antedicho *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001). Por lo que respecta a este film, cabe decir que se articula a partir de los testimonios de algunos de los que antaño fueron niños evacuados, integrando muchos materiales de archivo y logrando transmitir una visión muy completa del fenómeno, pues los testimonios exponen sus vivencias con un alto grado de concreción; y además, a la hora del montaje, los comentarios de sus vivencias se han ordenado de modo cronológico, posibilitando conocer las experiencias que tuvieron desde el momento en el que partieron hasta la década de los años sesenta, pero también una vez terminada la dictadura franquista, e incluso algunos de ellos hablan del futuro y de dónde les gustaría terminar sus días. Si bien es muy interesante subrayar determinados aspectos del film, es necesario destacar primeramente la importancia de Jaime Camino para el estudio que nos ocupa, pues ésta es doble: en primer lugar, por tratarse de un director que ha decidido acercarse al tema del exilio republicano, ya sea con una mayor o menor atención, en varias de sus realizaciones²⁹⁸; y en segundo lugar por ser él el director de *La vieja*

²⁹⁷La importancia de los testimonios para acercarse al fenómeno del exilio, así como también la proximidad y diferencias que existen entre memoria e historia, o bien el propio concepto de la “memoria histórica”, son cuestiones que desarrollamos en esta misma sección de la tesis, concretamente en el punto que hemos convenido en llamar “Figuras históricas y testimonios anónimos”, pp. 395-417.

²⁹⁸Concretamente en las siguientes: *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), *La vieja memoria*

memoria (Jaime Camino, 1977), imprescindible documento sobre la Guerra Civil y la posguerra, no sólo su propio contenido, sino porque en cierto modo abre la senda a este tipo de producciones que se focalizan en las experiencias de testimonios para documentar unos sucesos o un período en concreto. En aquello que concierne al film que ahora nos ocupa, todos los testimonios que en él aparecen son oriundos del País Vasco, de ahí que el film comience con la imagen del *Gernika* de Picasso, filmado con una cámara que realiza diversos *travellings* por encima de su superficie. A partir de ese momento, los diferentes testimonios explicarán sus vivencias, y destaca una cuestión fundamental: el espectador no conocerá su nombre y apellidos tal y como suele ser habitual, sino que éstos aparecen como personas anónimas²⁹⁹, pues son sus vivencias y sus historias aquello que aporta información, al margen de sus identidades particulares. Importan los hechos que vivieron personas que no son grandes figuras históricas, la memoria de sujetos que no han pasado a la historia oficial, idea magnificada por esta elección de omitir incluso sus nombres, los cuales se antojan como irrelevantes para reunir la memoria oral de esa experiencia colectiva. Además, cabe tener en cuenta que no sólo intervienen quienes fueron niños de la guerra, sino que también aparece una de las mujeres que se encargó de acompañar a los pequeños en el periplo, compartiendo sus experiencias del mismo modo que los demás. Así, junto con la visualización de diferentes (y copiosos) materiales de archivo, los niños van contando su historia: su salida por vía marítima y su embarque en diferentes buques (*El Correo*, *El Habana* y *El Sontay*); las penurias del viaje explicitadas en la incomodidad de partir en un barco de carga; el impresionante recibimiento que les brindaron los soviéticos en Leningrado y su interés hacia los hijos de la heroica España republicana; el reconocimiento médico; las dificultades de acostumbrarse a una ajena y muy distinta gastronomía (ejemplificadas en el desdén hacia el caviar y el éxito que tuvieron los platos de bacalao y lentejas); la distribución de los pequeños en casas de niños; el viaje en tren y la llegada a Kursk; su vida cotidiana y escolar en esta ciudad cercana a Ucrania: hacer deporte por la mañana, gimnasio y distintas clases (música, historia,...), el español como lengua de todas las materias y la impresión de libros en castellano; la invasión alemana de la Unión Soviética y las dificultades que tuvieron que vivir: la partida de las casas de niños en barco por el Volga hasta Stalingrado; el traslado de Moscú a Samarkanda, donde serían escolarizados y trabajarían en los *kolhos*; el regreso a Moscú en tren en 1944; sus opiniones sobre Stalin; el regreso a España de algunos de ellos y finalmente su situación actual [Fig. 15].

(Jaime Camino, 1977) y *El largo invierno* (Jaime Camino, 1991).

²⁹⁹Sin embargo, los nombres concretos de los mismos son los que siguen: Jesús Alonso, Oscar Alejano, Luis Pérez Navas, Dimitri Sergeev, Marina Volovitch, Yuri Burak, Francisco Álvarez Hernández, Javier Castillo Naves, Marcelo Suárez, Rafael Rodríguez. Un rodaje que le llevó a distintas ciudades de diferentes países: Madrid, Moscú y La Habana.



Fig. 15

Una vez mencionados los diferentes puntos que contempla el documental, podemos señalar que más allá de la exposición de determinados hechos históricos, son especialmente interesantes las anécdotas y opiniones de los testimonios, pues su dimensión subjetiva permite acercarse a diversos enfoques sobre determinados hechos, así como la propia disparidad de sus opiniones. Algunos de ellos, por ejemplo, consideran una suerte haberse marchado a Rusia, mientras que otros discrepan de ello; unos valoran positivamente la figura de Stalin, añadiendo que le deben mucho, otros dicen no poder perdonarle diferentes decisiones, entre las cuales ocupa un lugar preferente la creación de los campos de concentración. Por otra parte, también son muy interesantes las opiniones sobre el regreso: algunos creen que deberían haberles dejado volver una vez terminada la guerra, pues cuando pudieron hacerlo, a mediados de los cincuenta, ya eran demasiado mayores. En ese sentido es relevante la información que se aporta en el largometraje sobre cómo algunos de ellos vivieron el retorno, pues después de tantos años se sintieron desubicados en España, habían estado separados demasiado tiempo de sus familiares y con los años y la distancia ya no se sentían cercanos a ellos. También se reflejan cuestiones de tipo antropológico de gran valor, por ejemplo, cuando algunos de ellos afirman no haberse querido casar por la iglesia porque habían sido educados en valores laicos, o el hecho de que se sientan españoles pero también rusos al mismo tiempo; así como igualmente se recoge información sobre la propia sociedad española, pues al regresar experimentaron problemas de cariz laboral ya que nadie quería darles trabajo, siendo sometidos además a un control policial periódico. Es decir, el documental nos proporciona una nutrida información sobre estos hechos y no sólo se aborda desde las experiencias de una sola persona o se constituye en una agregación de las vivencias de

varia gente, sino que éstas se tejen y se articulan para ofrecer una visión poliédrica, toda ella constituida a modo de sentido homenaje a quienes fueron esos pequeños evacuados³⁰⁰. Sin embargo, a pesar de que en el film haya opiniones distintas entre los diferentes testimonios, éste no logra alcanzar el nivel de contraposición de posicionamientos, ni llega a polemizar ni despertar en el espectador reflexiones que exijan necesariamente un posicionamiento político claro, tal como sí consiguió *La vieja memoria* (1977), pues éste fue capaz de alcanzar tal contraposición de opiniones que le permitió transmitir la opacidad de determinados asuntos y la disparidad de pareceres, no sólo por las palabras de los diferentes testimonios, sino también por el excelente uso del montaje³⁰¹.

Y ya para concluir, simplemente aludiremos a un film que tomaremos en consideración en varias ocasiones en la presente sección, nos referimos a *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010). Temáticamente se centra justamente en el tema de los niños que fueron enviados a Rusia durante la Guerra Civil y el argumento gira en torno al personaje de Beatriz, hija de una familia rica y falangista, la cual se quedó embarazada y, en tanto que madre soltera, decidió ocultar su situación dejando a su hijo en un orfanato de Madrid. Una vez se entere de que su hijo tendrá que partir hacia la Unión Soviética adoptará la identidad de una republicana muerta para poder ir como voluntaria a este país acompañando a los niños. Asimismo, el film muestra la invasión de Hitler a este país y cómo esto afectará al destino de todos ellos, así como también será protagonista un comisario político del Partido Comunista de España, naciendo una historia de amor entre éste y la chica de familia falangista. Justamente el film concederá una gran importancia a este romance por encima de intentar efectuar un análisis profundo de las implicaciones que tuvo el exilio, pretendiendo comunicar que el amor es capaz de dejar de lado las diferencias ideológicas³⁰². Así pues, en vez de ofrecer una visión analítica sobre el fenómeno de la evacuación, del exilio o del contexto histórico, se opta por ensalzar el sentimentalismo y el tono melodramático³⁰³.

³⁰⁰Esta idea queda claramente ratificada por la frase que cierra el largometraje: “A todos ellos, ‘los niños de Rusia’, cuyo generoso testimonio nos habla de sus vidas y de nuestra propia historia”.

³⁰¹Este film se considera en la presente sección, véanse al respecto las páginas 399-401.

³⁰²Esta cuestión aparece muy bien resumida en las siguientes palabras de Cristina Ortiz: “Ni los personajes ni la trama evidencian cuestiones históricas de identidad ni tan siquiera manifiestan procesos de adaptación, negociación o reformulaciones propios de la experiencia del exiliado en relación a la cultura de acogida o respecto al abandono de la que deja atrás. Por el contrario dentro del film, se presenta la adscripción nacional como un elemento de identidad aglutinador incuestionable. Este es tratado con unos excesos melodramáticos que quizá puedan encerrar la promesa de funcionar comercialmente, pero que difícilmente los hace compatibles con una interpretación que vehicule adecuadamente la compleja experiencia del exilio para el espectador moderno”, en ORTIZ CEBERIO, Cristina: “Entre la memoria y el mercado: cuestiones en torno a la representación del exilio en la película *Ispansi. Españoles*”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, p. 347.

³⁰³Sin embargo, es importante mencionar que el director afirmó en unas declaraciones haber llevado a cabo un amplio proceso de investigación: “surgió la idea y empecé a escribir sobre 36 historias de niños de la guerra, sobre todo en Irún y Collado Villalba, de forma que surgió un guión que cuenta la historia de todos

Por otra parte, anteriormente ya hemos aludido al tratamiento que el cine español ha brindado a esta temática, convirtiéndose en el tema principal de largometrajes como *El otro árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1969) o sustancial en *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), de ahí que no deje de ser sorprendente la siguiente afirmación del director: “Yo soy el primero sorprendido en que nadie se haya preocupado de filmar estos temas, pero debe ser porque el cine español dispone de recursos limitados, y contar una historia así es muy caro”³⁰⁴.

Ya para terminar con el comentario referido a este film, es relevante mencionar una cuestión íntimamente ligada al cine de recreación histórica y que tiene que ver con la fidelidad y verosimilitud con la que representan los hechos, pues en este caso uno de los que había sido uno de los niños evacuados a la Unión Soviética, si bien le gustó mucho el largometraje, destacó la siguiente imprecisión: “Eso es lo que no entiendo de la película. En 'Ispani', la evacuación es un caos, cuando en realidad los rusos lo controlaron todo muy bien. Me acuerdo que nos metieron en autobuses hasta el puerto, con todas las cosas que teníamos, los colchones, la ropa, los libros de texto... y de ahí en barco hasta la zona de los alemanes del Volga”³⁰⁵. A pesar de ello, sí que es cierto -y así lo hemos ido viendo hasta este punto- que se trata de una de las pocas producciones dedicadas a mostrar la vida de los emigrados políticos/evacuados en el exilio y de señalar muchos aspectos relevantes, de ahí que consideremos oportuno comentar dicha propuesta en varios puntos de la presente tesis doctoral.

2.2.1.2.- LA EVACUACIÓN INFANTIL A BÉLGICA

Por lo que respecta a los niños cuyo destino fue el territorio belga, cabe decir que, en términos numéricos, los estudios realizados por varios investigadores consideran que la cifra rondaría en unos 5.000 individuos, la mayor parte de ellos procedentes del País Vasco.³⁰⁶ Sin embargo, antes de alcanzar Bélgica, muchos de éstos tuvieron que pasar un tiempo en colonias francesas, aunque también hubo otros que ya directamente fueron llevados a colonias belgas. Sea

ellos y no la ninguno en concreto”. Publicado en “Carlos Iglesias estrena 'Ispani', en la que las dos Españas 'se dan la mano'”. *El Mundo*, 19-11-2010.

³⁰⁴Declaraciones del director en CARRIZO COUTO, Rodrigo: “'Ispani' quiere decir españoles en ruso”. *El País*, 30-12-2009.

³⁰⁵ALEMANY, Luis: “La película 'Ispani' vista por un niño de la guerra”. *El Mundo*, 08-03-2011.

³⁰⁶Entre otros estudios, véanse al respecto los datos que nos aportan los siguientes: LABAJOS-PÉREZ, Emilia; VITORIA-GARCÍA, Fernando: *Los niños españoles refugiados en Bélgica (1936-1939)*. Namur: Asociación de los niños de la guerra, 1997, p. 45; ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier: *1937. Los niños evacuados a Francia y Bélgica. Historia y memoria de un éxodo infantil, 1936-1940*. Bilbao: Asociación de niños evacuados del 37, 1998, p. 152. Por otra parte, es de obligada mención una de las investigaciones que con mayor profundidad ha atendido a la evacuación infantil en Francia y Bélgica, concretamente nos referimos a la siguiente tesis doctoral: ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier: *Historia y Memoria de un éxodo infantil. La memoria colectiva de los niños vascos refugiados en Francia y Bélgica, 1936-1940*. Salamanca: Universidad de Salamanca, dirigida por Josefina Cuesta Bustillo, 1998.

como fuere, una cuestión fundamental que hay que tener muy presente -y además queda muy bien reflejada en los diferentes films que han abordado la evacuación a este país- es que en el caso de esta emigración infantil tendrán mucha importancia las familias de acogida. Ello se debe a que el Estado de Bélgica prácticamente no se involucró en la operación, sino que la recepción de los niños y el alojamiento de éstos tuvieron que ser costeados por parte de los propios ciudadanos, bien fuese por medio de asociaciones o sindicatos, de la implicación de los partidos obreros o de los sectores católicos, o directamente gracias a las propias familias. Así pues, se puede afirmar que, tanto desde sectores de izquierdas como de derechas, se participó de manera muy activa en este asunto, siendo procedente destacar al respecto la creación del *Comité National pour l'Hébergement des Enfants Espagnols en Belgique* (CNHEEB), dirigido por August Block, Edward Vlaeminck e Isabel Blume, con sede en la capital belga, concretamente en la Casa del Pueblo de Bruselas. A su vez éste había sido organizado fundamentalmente por parte del *Parti Ouvrier Belge-Belgische Werkliedenpartij* (POB-BWP), aunque también se implicaron otros partidos y sindicatos, entre los que sobresale el papel de las *Femmes Prévoyantes Socialistes*, y en total se calcula que se encargaron de unos 2.500 niños³⁰⁷. En cuanto a la actuación por parte de los católicos, se considera que tomaron en su cargo a unos 1.200 niños, prácticamente todos ellos de origen vasco, a consecuencia de la petición de ayuda de quien en ese momento era el Arzobispo de Malinas, el Cardenal Van Roey (*Baskisch Kinderwerk – L'Oeuvre des enfants basques*)³⁰⁸. Sin embargo, no podemos menospreciar el trabajo que también desempeñaron otras instituciones al respecto, pues se encargaron de unos 1.000 niños más, entre las que encontraríamos la Cruz Roja Belga, que actuaba por medio del *Comité Belge d'Assistance aux Enfants d'Espagne*, el Socorro Rojo Internacional, el Grupo Español para la Defensa de la República (creado por la Casa de España en Bélgica) o la sección belga de la *Office Internationale pour l'Enfance* (OIE).

En lo que respecta al regreso a España de los niños, cabe decir que prácticamente todos aquellos que habían sido acogidos por parte de familias u organizaciones de tipo católico fueron repatriados una vez se produjo la caída del frente norte, teniendo un gran recibimiento en la frontera franco-española, mientras que el resto pudieron regresar una vez terminada la guerra. Sin embargo, restaron en Bélgica unos 1.300 niños que habían sido adoptados.

³⁰⁷Estos chicos, en la medida en que iban llegando, eran trasladados a colonias socialistas ubicadas en la costa, lugar donde se alojaban temporalmente durante unas semanas antes de ser acogidos por parte de familias socialistas. Véase al respecto ALTED VIGIL, Alicia: “Los niños de la Guerra Civil”. *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 19, 2003, p. 53.

³⁰⁸En relación a esta implicación del sector católico, tuvieron también un papel muy importante varias asociaciones, entre las que destacaríamos, sin agotarlas, las siguientes: *Soeurs de la Charité*, *Jeunesse Ouvrière Chrétienne* (JOC), *Cáritas*, *Sociedad Saint Vincent de Paul* o directamente las familias católicas que decidieron acogerlos. Para más información, véase: PAYÀ RICO, Andrés: “Spaanse Kinderen. Los niños españoles exiliados en Bélgica durante la Guerra Civil. Experiencia pedagógica e historias de vida”. *El Futuro del Pasado*, núm. 4, 2013, p. 194.

Esta breve contextualización nos va a permitir tener presentes los hechos históricos para poder cotejarlos con el tratamiento que de ellos nos ofrecen los films, pero en esta ocasión cabe advertir que existe una producción dedicada a esta evacuación que destaca muy por encima de las otras en cuanto a importancia; nos referimos a *El árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1969), único largometraje de ficción realizado durante el franquismo centrado de manera monográfica en esta cuestión.

En relación a este título, vale decir que debe entenderse como una propuesta totalmente acorde con los ideales franquistas y, a su vez, es una adaptación de la novela homónima de Luis de Castresana galardonada con el Premio Nacional de Literatura en 1967³⁰⁹. Respecto al texto literario, precisamente el escritor fue uno de los niños evacuados en Bélgica, de manera que buena parte del contenido es de tipo autobiográfico, si bien está escrita en tercera persona³¹⁰. La importancia que tuvo dicha novela no se “reduce” a la obtención del ya mencionado premio, sino que también tuvo una gran incidencia a nivel asociativo puesto que contribuyó decisivamente en la gestación de una conciencia de grupo entre los que habían sido “niños de la guerra”, constituyéndose en un pilar fundamental para la creación, en el año 1986, de la *Asociación de Niños Evacuados del 37*. Si bien *a priori* podría parecer un tema espinoso para el Franquismo llevar a la pantalla un film dedicado fundamentalmente a la evacuación de los niños durante la contienda, debe pensarse al respecto que en él no se halla referencia alguna a la memoria de la guerra, así como tampoco hay alusiones al exilio o a la figura de adultos exiliados más allá de la situación de estos niños. Y además, debemos pensar en una evacuación infantil que, tal como hemos visto anteriormente, en el caso belga implicó un papel activo por parte de los sectores católicos, de tal manera que el largometraje puede sortear sin ningún problema cualquier tipo de alusión a sectores socialistas o concretar molestos temas políticos. Sin embargo, sí que en la novela había menciones explícitas al exilio político de adultos, aunque luego éstas fueron totalmente suprimidas en el film, una variación muy significativa respecto al texto literario y que justamente provocó un cierto enojo al escritor Luis de Castresana, quien unos años más tarde

³⁰⁹CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*. Madrid: Prensa Española, 15ª ed., 1977 (1ª edición Madrid: El Arenal, 1967). Por lo que respecta al guión del film, puede consultarse el siguiente libro: MASÓ, Pedro; CASTRESANA, Luis de; SORIA, Florentino: *El otro árbol de Guernica: basado en la novela de Luis de Castresana*. Madrid: Producciones Cinematográficas, 1969.

³¹⁰Luis de Castresana y Rodríguez fue un escritor, periodista y pintor español. Por lo que respecta a su infancia, fue uno de los niños evacuados del País Vasco a causa de la Guerra Civil, periplo que realizó junto a su hermana, pues fueron enviados a Francia y a Bélgica. Referente a su producción literaria, en líneas generales podemos afirmar que los temas que suele desarrollar tienen que ver justamente con la Guerra Civil y el exilio, siempre tamizados por la importancia de la religión cristiana. Aparte de la obra que nos ocupa en este estudio, de entre sus otras novelas podemos destacar, por ejemplo *La posada del Bergantín* (1953), *Un puñado de tierra* (1955), *La frontera de los hombres* (1964), *Adiós* (1969), *Retrato de una bruja* (1970, finalista al Premio Planeta), *Montes de hierro* (1986) o *El sembrador* (1986). Existen diversos estudios sobre la obra de este escritor, de entre los cuales destaca el siguiente: FONTES ARIÑO, Jacinto: *El mundo vasco en la obra de Luis de Castresana*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.

escribió un libro titulado *La verdad sobre “El otro árbol de Guernica”* donde dio cuenta de todas estas cuestiones³¹¹. Aun así, sí que es cierto que se respetó el argumento de la novela, de la misma manera que un elemento fundamental en ambos es la presencia constante del sentimiento patriótico, hecho nada baladí si tomamos en consideración que históricamente en este preciso momento estaban cobrando importancia los nacionalismos regionales, sobre todo el vasco y el catalán. Así pues, el film muestra cómo los niños se vieron obligados a partir deseando en todo momento regresar a la patria, la cual será vista como un paraíso perdido, predominando el sentimiento nostálgico y evidenciándose una ausencia de análisis crítico sobre cuáles fueron los hechos que hicieron obligatoria la evacuación. No debe extrañar que la película no muestre las consecuencias de la contienda, pues en ningún caso se pretendía emitir una reflexión o análisis sobre lo acontecido, sino que más bien el largometraje se constituye en un fiel reflejo de cierta voluntad aperturista del régimen en las fechas en las que éste fue producido, es decir, en el marco de la celebración los XXV años de paz³¹². De hecho, el mensaje conciliador del film no sólo se desprende del propio tratamiento del argumento, sino que ya queda muy claro en la dedicatoria que abre el largometraje: *“Esta es una historia verídica, un episodio vivido por un grupo de españoles que fueron evacuados al extranjero durante la guerra de 1936. Esta película va dirigida a todos los españoles. A los mayores y a los pequeños, a los que lucharon en un bando y en otro, a los que han echado raíces en la tierra que les vio nacer y a los que viven lejos de la patria”*.

Antes de abordar las variaciones existentes entre la novela y la adaptación fílmica, es pertinente tener en cuenta el proceso y las dificultades que supuso la génesis del largometraje en tanto que ponen de relieve la cuestión ideológica del mismo. En este sentido cabe decir que en esas fechas Carlos Robles Piquer era una de las personas más importantes dentro de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos y fue él quien tuvo la idea de realizar esta adaptación; de hecho, ya anteriormente había formado parte del jurado que concedió el Premio Nacional de Literatura al escritor de esta novela. Así pues, Carlos Robles Piquer le encargó a Florentino Soria un informe sobre el libro, encomendándole también que se encargara de buscar un productor, que sería Pedro Masó. En un principio fructificó la iniciativa y Florentino Soria preparó un primer

³¹¹CASTRESANA, Luis de: *La verdad sobre El otro árbol de Guernica*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.

³¹²Este hito se celebró en el año 1964, momento en el que Manuel Fraga era ministro de Información y Turismo. En esas fechas se quiso apostar por una tendencia reconciliadora, siendo muy elocuentes en este sentido las conocidas palabras que pronuncia el personaje de Don Luis dirigidas a su hijo en el film *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984): *“Es que no ha llegado la Paz Luis, ha llegado la Victoria”*. Sin embargo, advertimos que la esencia de esta frase ya existía en la obra teatral, ganadora en 1977 del Premio Lope de Vega. Esta sentencia aparece casi al final y exactamente dice así: *“Pero no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la Victoria”*, en FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Cátedra, 2015 (6ª edición).

guión -bastante diferente del definitivo- que complació al escritor del libro. A pesar de ello, este guión no sería presentado a censura, sino que Pedro Masó prefirió ser más precavido en términos comerciales y decidió escribir, junto con Florentino Soria, un segundo guión que en este caso sí que sería el definitivo³¹³. Si bien el primero le gustó mucho a Castresana, pues dijo de él que parecía como “escrito con pluma de ave”, ya hemos comentado que el guión definitivo no le complació y, de hecho, el film no tuvo el éxito de taquilla que se había previsto.

Se había vaticinado un cierto impacto comercial, por ello se llevó a cabo una maniobra de promoción que vinculó estrechamente la novela y el film, pues se decidió realizar a la vez el lanzamiento del film y una nueva edición del libro (de 200.000 ejemplares), de manera que esta iniciativa se convirtiese en un evento destacado y consiguiese aunar como potencial público a lectores y espectadores cinematográficos. A tal efecto, Carlos Robles Piquer contactó con el director del Círculo de Lectores, en aquel momento dirigido por Arnold Schmitt, pero a pesar de todas estas iniciativas, el film no logró el éxito esperado.

Una vez comentado el proceso de su creación y las estrategias publicitarias y comerciales, sería pertinente considerar dos cuestiones que se antojan como fundamentales: las variaciones del film con respecto al texto literario que adapta y la manera cómo enfoca el tema de la evacuación de los niños y sus vivencias. En relación al primer aspecto, es necesario señalar que Fernando González detalla con gran precisión todas las omisiones del film respecto a la novela, enumeramos a continuación todas estas supresiones para poder valorarlas colectivamente justo después, de tal manera que todos los elementos eliminados son los que siguen³¹⁴:

- ❖ Cualquier referencia al estallido de la Segunda Guerra Mundial
- ❖ La figura del tío republicano enfermo
- ❖ Todos los diálogos en los que los combatientes aparecen tratados con dignidad
- ❖ Peleas de los niños españoles en Bélgica por razones de origen
- ❖ Imposibilidad de regreso de don Segundo, el maestro encargado de la expedición
- ❖ Supresión de elementos relativos a la identidad vasca:
- ❖ En las escenas que transcurren en Bilbao no hay ni un signo que permita identificar al Gobierno vasco ni a ninguna organización republicana

³¹³Fernando González expone de manera detallada las valoraciones del film por parte de la censura y las decisiones de la Comisión de Apreciación, así como las estrategias de comercialidad previstas para el largometraje, véase al respecto GONZÁLEZ, Fernando: “La sombra del exilio. La figura del exiliado republicano en el cine español de ficción. Los casos de Nueve cartas a Berta, de Basilio Martín Patino y de El otro árbol de Guernica, de Pedro Lazaga”. En BALCELLS, José María; PÉREZ BOWIE, Antonio (Eds.): *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-1939*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 220-224.

³¹⁴Véase GONZÁLEZ, Fernando: “La sombra del exilio...”, en *Op. Cit.*, p. 224-225.

- ❖ El Ayuntamiento de Bilbao no tiene bandera, es como si no hubiera gobierno
- ❖ En el interior del Ayuntamiento sólo las enfermeras de la Cruz Roja Internacional llevan distintivos
- ❖ La presencia de un *txistulari* es la única concesión a lo vasco
- ❖ Las imágenes documentales de la guerra son neutras, pero no las de la victoria
- ❖ Se añadió el carácter antiespañol de personajes belgas para poder justificar reacciones patrióticas del niño protagonista

El listado de omisiones pone claramente en evidencia la voluntad de suprimir posibles evocaciones ideológicas y/o políticas en beneficio de exaltar el sentimiento de amor a la patria y la nostalgia de los que tuvieron que partir. Por otra parte, al margen de este listado, la segunda cuestión que ocupará nuestra atención es



Fig. 16

cómo el film plantea la evacuación y estancia de los niños en el extranjero. En ese sentido, podemos decir que la acción del largometraje comienza en Bilbao y muestra la acuciante necesidad que sentían las familias de poner a salvo a sus hijos en tierras extranjeras, de ahí que se muestre la partida desde el propio País Vasco, pudiendo



Fig. 17

ver a los niños embarcar [Fig. 16-17]. Desde un buen comienzo ya se establece muy claramente quien será el protagonista, Santi, un niño que parte junto a su hermana hacia Bélgica. Sin embargo, el barco les traslada en primer lugar a Francia, desde donde los pequeños tomaran un autocar para ser conducidos a su definitiva destinación [Fig.



Fig. 18

18], realizando el periplo junto a don Segundo, el maestro encargado de la expedición. Por lo que respecta al alojamiento en Bélgica, los hermanos serán separados: cada uno de ellos será destinado a una familia de acogida distinta. En este punto también se repara en una cuestión fundamental para los emigrados y presente en numerosos films: el papel que jugaban las misivas, pues los chicos leen una carta que les mandaron sus padres, en la que les envían una foto suya y les piden que se mantengan unidos. Sin embargo, tal como ya se ha comentado en la breve contextualización

histórica de este punto, los niños eran repartidos en familias adoptivas y por ello separados. En relación a las casas que les acogen, tanto la del niño como la de Begoña, su hermana, están formadas por personas amables, de un alto nivel social y preocupadas por el bienestar de los pequeños³¹⁵. Por otra parte, si bien la niña se quedará con esta familia hasta que regrese al Estado español, el chico no correrá la misma suerte, pues no los aceptará como padres tal como ellos desean y en consecuencia será conducido a un internado, espacio en el que sucederá la acción del film.

Más allá de las peripecias de los niños y de su día a día, se subrayan a continuación un par de cuestiones que valoramos como relevantes: la mención explícita de la llegada a Bélgica de niños procedentes de distintas regiones de España y no únicamente del País Vasco, y la valoración emitida sobre la nacionalidad española. Por lo que respecta al primer aspecto, cabe decir que una vez el protagonista ya vive en el internado, llegará una nueva ola de evacuados formada por chicos de diferentes regiones (Madrid, Cataluña,...) y podremos verles jugar juntos, explicitando todos ellos su deseo de volver a España. De hecho, estarán muy unidos, e incluso crearán un grupo de amigos españoles al margen del resto de compañeros de clase, siendo condición *sine qua non* ser español para poder formar parte de él. Los chicos se sentirán profundamente unidos entre ellos y una de las cuestiones en las que se insistirá es en su bagaje cultural, manifestado en las canciones que cantarán en determinadas ocasiones, en su manera de celebrar el año nuevo o en el modo que tendrán de compartir características de sus regiones en concreto, piénsese al respecto, por ejemplo, en una secuencia en la cual todos ellos bailan una sardana alrededor de uno de los árboles del patio o la pasión que siente por el fútbol el protagonista y su deseo de tener una camiseta del Atlético de Bilbao [Fig. 19-20].



Fig. 19



Fig. 20

En relación a la propia valoración de la nacionalidad española, cabe decir que en el film se muestran los menosprecios que sufren los niños en determinados momentos por su condición de

³¹⁵Por lo que respecta a la familia que acoge a Santi, cabe destacar que del matrimonio con el que convivirá el hombre habla perfectamente español, pero en ningún caso se explicita el porqué de este hecho.

españoles, tanto por parte de algunos alumnos como de una profesora. Aun así, los niños estarán orgullosos de su nacionalidad en todo momento, cuestión que dejará muy clara el protagonista en repetidas ocasiones. Para contrarrestar el desprecio que éstos sufrirán en algunas ocasiones, también se ejemplifica el caso contrario en la figura de André, un niño belga que aprende perfectamente el castellano gracias a su amistad con Santi, el primer español en llegar al internado; no obstante, cuando lleguen los demás chicos españoles, André quedará totalmente excluido del grupo, llegando a afirmar en una ocasión que no puede ser amigo suyo porque no es español. Este problema quedará perfectamente subsanado: los chicos decidirán “españolizarlo”, decidiendo que se convierta en español, eligiendo su ciudad de procedencia y atribuyéndole un nombre español, es decir, pasará a ser de Baracaldo y se llamará Andrés.

Así pues, a pesar de que el film trate un tema que *a priori* podía resultar problemático, logra orientarse de una manera totalmente coincidente con la voluntad propagandística del régimen en ese momento, ensalzando los valores de la patria o la nostalgia que se siente por la misma cuando se está lejos. Además, no olvidemos que los protagonistas son niños que parten para huir de un conflicto y no exiliados adultos disidentes, pero es que encima éstos van a parar a familias conservadoras, así que en ningún caso es necesario mostrar elementos no convenientes, pudiendo suprimir las alusiones a la contienda y a los exiliados sin que el argumento pierda sentido³¹⁶.

Por otra parte, también es necesario comentar que en ocasiones la historiografía ha concedido demasiada importancia a este film de Pedro Lazaga llegando a realizar afirmaciones excesivas; tal es el caso de Mercedes Acillona López quien sostiene que se trata del “*primer acercamiento al exilio infantil*”, añadiendo que “*sin lugar a dudas, el film fue la primera contribución a la creación de una memoria colectiva, y sus grandes trazos, sus líneas maestras de la memoria, quedaron ya fijadas para siempre. Creemos que los testimonios de los documentales posteriores han partido de esta primera fijación memorística*”, y más adelante: “*El otro árbol de Guernica había contribuido a crear el relato de una historia cuyos grandes trazos quedaron indelebles para siempre. Todos los testimonios posteriores reproducirán fielmente los mismos mimbres del pasado. Por eso, los documentales posteriores posan la mirada sobre estos mismos puntos de referencia*”³¹⁷. A nuestro entender es erróneo considerar que este film haya tenido una

³¹⁶Anteriormente ya hemos comentado que en la fuente literaria sí que existían referencias concretas al exilio de los maestros españoles que acompañaron a los niños en la evacuación, transcribimos a modo de ejemplo el fragmento de la novela que lo demuestra: “-¿Van a venir ustedes con nosotros? - preguntó Santi. / Don Gregorio y don Dámaso intercambiaron una rápida mirada. / -Lo nuestro es distinto, Santi -musitó don Gregorio-. Ya sabes: cosas de la política. Vosotros sois niños, a quienes esperan en sus casas, pero nosotros... Hemos perdido la guerra, Santi. / -Lo sé -dijo Santi y bajó tristemente la cabeza”, en CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol...*, *Op. cit.*, p. 204.

³¹⁷ACILLONA LÓPEZ, Mercedes: “Las miradas infantiles del cine del exilio”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María

influencia tan importante en las futuras producciones, puesto que no sería demasiado coherente creer que los testimonios posteriores hayan partido exactamente de esta historia que, tal como ya se ha comentado, ocultaba muchos elementos reales e históricos, omitiendo cualquier reflexión política, mientras que en cambio los documentales ulteriores han centrado su atención justamente en la memoria de los testimonios, los cuales, más allá de sus anécdotas personales, han hablado precisamente de política, de las consecuencias de la guerra, de la represión franquista, etc.; es decir, de todo aquello que quedaba silenciado en este film.

Antes de dar por terminada la valoración del largometraje, simplemente mencionar que el libro de Castresana sería nuevamente adaptado al terreno audiovisual en la década de los setenta, bajo el mismo título *El otro árbol de Guernica* (Miguel Lluch, 1977), si bien en esta ocasión en formato de serie televisiva, formada por cinco capítulos de 30 minutos cada uno³¹⁸.

Y ya para concluir este punto, es preciso mencionar un documental que, si bien es cierto que no se centra únicamente en la evacuación de niños a Bélgica, ésta es una cuestión relevante en el seno de dicha producción, concretamente nos referimos a *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002). La propuesta se articula mediante una voz en *over* proyectada sobre imágenes de archivo que jalonan en diferentes momentos las abundantes entrevistas a testimonios, cuyas palabras constituyen el eje fundamental del film. Varios de estas personas corresponden precisamente a algunos de los que fueron niños enviados a Bélgica y, a diferencia del film mencionado de Jaime Camino, en este caso, tal como suele ser habitual, los testimonios vienen identificados con su nombre y apellidos. Por lo que respecta al tema que nos ocupa en este punto, cabe decir que éstos valoran positivamente la ayuda que recibieron de los belgas, describiendo que se involucraron en su recepción con mucho entusiasmo³¹⁹, aunque naturalmente esto no evita que en film se mencione la nostalgia y la tristeza que les provocó la falta de su país y de sus seres queridos, constantes presentes en todos los films sobre el exilio. Asimismo, aparece un lugar común en muchos reportajes y documentales sobre emigrantes, nos referimos a la expresión de los sentimientos que

Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, p. 143, 147 y 150 respectivamente.

³¹⁸En la sección de “Crítica diaria” del *ABC* Enrique del Corral comentó que el director consideraba que la propuesta era un canto a la paz, no tan distinto pues del enfoque otorgado al film de Lazaga. Más concretamente: “Miguel Lluch buscaba en esta obra televisiva suya, sobre la base importante del original de Castresana, simbolizar al niño y enraizarle en el contexto ideal de la paz. Paz es, precisamente, la palabra que fluyó más veces en la boca de Lluch cuando se refirió a cómo quería tratar ‘El otro árbol de Guernica’ [...] Queda vivo, como la novela original, algo que es mucho más que un canto a la paz: la lucha a muerte contra la guerra, y una condena terrible del rigor “sesudo” de los mayores y de su inagotable egoísmo”, en CORRAL, Enrique del: “Novela’, en su nueva etapa”, *ABC*, 25-10-1977, p. 126.

³¹⁹Podemos traer a colación en este sentido las palabras pronunciadas por dos de los testimonios, Francisco Santín: “Aquí fuimos los niños mejor tratados en toda la historia de Bélgica, que recibieron tantos miles de expatriados de todos los países de Europa. Hemos sido tratados, pero no solamente en el periodo de la guerra nuestra, pero después de la guerra y mismo todavía ahora recuerdan a los niños de la guerra de España como si sería ayer”; Tina Sangrones: “Cuando llegamos a la frontera es una cosa increíble, la gente ya como nos recibió allí, con un cariño terrible, nos daban la comida, dulces, todo, juguetes...”.

sienten los testimonios hacia su patria y hacia su país de acogida, así como la sensación que tienen de pertenecer a ambos³²⁰.

Otro de los aspectos valorados es la acogida que tuvieron por parte de familias belgas, precisando algunos que mantuvieron el contacto con sus padres españoles, pero aparte de estas cuestiones se alude a dos puntos que se han considerado cuanto menos significativos, sobre todo si tenemos en cuenta que éstos no aparecen de ningún modo en el citado film de Pedro Lazaga: por una parte tendríamos el comentario de uno de los testimonios que alude a la conexión que se estableció entre la educación que había recibido en su patria bajo un espíritu republicano y la que tuvo en Bélgica gracias a la ideología afín de la familia que le acogió, es decir, se menciona que personas de izquierdas acogieron a niños españoles de familias republicanas³²¹; y por otro lado se comenta además el papel que jugaron los cuáqueros en la ayuda que les brindaron³²², así como también se alude a la importancia que tuvo en sus vidas la Segunda Guerra Mundial³²³. Así pues, sin duda alguna, este audiovisual ofrece una visión mucho más poliédrica de la que nos brindó el film de Lazaga, si bien es cierto que por lo que respecta a la evacuación a este país no existe ningún largometraje de no ficción que se focalice en el asunto con el grado de detenimiento que propone Jaime Camino respecto a los niños de Rusia.

2.2.1.3.- LA EVACUACIÓN INFANTIL A INGLATERRA

Una presencia mucho menor ha tenido en las pantallas el tránsito de los niños de la guerra a Gran Bretaña, si bien a nivel histórico fue un evento destacable y en términos cuantitativos hablaríamos de un contingente formado por unos 4.000 niños³²⁴. Casi todos ellos de origen vasco,

³²⁰Una cuestión que el testimonio de José María Astorga sintetiza muy bien en una cosa tan simple como es el resultado de un partido de fútbol España – Bélgica: no sabe quién quiere que gane.

³²¹Por otra parte otro testimonio incide en la misma cuestión y con una gran elocuencia, concretamente se trata de Araceli Llano, quien ya sólo habla francés, y dice al respecto: “*J’ai toujours correspondu avec ma famille en Espagne, c’est à dire que mes parents adoptifs ont donné de mes nouvelles et ils ne voulaient pas que j’oublie ma vraie famille, que je oublie le combat des républicains, que je oublie tout ce qui s’est passé là-bas, et ils m’ont vraiment élevé dans un esprit de fraternité, du fait que c’était des laïques, de librepenseurs, on m’a pas du tout influencé, mes parents en Espagne étaient déjà des librepenseurs, ce qui fait que j’ai continué toujours dans la même optique, c’est à dire, le socialisme et le la libre pensée*”. Otra de ellas, concretamente Argentina Álvarez, explica la militancia de izquierdas de la familia que la adoptó: “*Yo caí en casa de un anarcosindicalista de izquierdas naturalmente, y allí pasé mi juventud hasta que me casé*”.

³²²En el film la intervención de esta sociedad religiosa aparece explicada no por parte de un testimonio de los hechos sino por una historiadora cuáquera londinense: Farah Meldleshon.

³²³Así lo menciona Emilia Labajos, quien a su vez expone las implicaciones que ha tenido para su vida el haber vivido esta evacuación: “*No somos lo que hubiéramos tenido que ser. Nada más. Lo que nos ha tocado vivir nos ha dado una formación y una forma de vivir que no, que no somos lo que hubiéramos tenido que ser. Ni mejor ni peor; pero no hemos tenido la posibilidad de vivir nuestra niñez ni la juventud tampoco porque era la Segunda Guerra Mundial*”.

³²⁴Existe bastante bibliografía sobre esta evacuación, destacamos al respecto, entre otros, los siguientes títulos: ALPERT, Michael: *Los niños vascos en Inglaterra*. Madrid: Sábado Gráfico, 1975; ARASA, Daniel: *Los*

embarcaron en el trasatlántico *Habana*, un buque construido en la década de los años veinte y llamado *Alfonso XIII* hasta el advenimiento de la Segunda República. Éste, que se hallaba amarrado en el puerto de Bilbao tras haber sido requisado para convertirlo en barco hospital en enero de 1937, con unas dimensiones de 146 metros de eslora y una capacidad para soportar 500 toneladas de peso, fue la nave que se empleó para evacuar a los niños -junto a maestros, personal auxiliar, quince sacerdotes y dos médicos-, partiendo del puerto de Santurzi y arribando a Inglaterra, concretamente al puerto de Southampton, en mayo de 1937. Por lo que respecta a la decisión de acoger niños procedentes del País Vasco, fue fundamental la creación del *Basque Children's Committee*, presidido por la Duquesa de Atholl³²⁵ y dependiente del *National Joint Committee for Spanish Relief* (NJC)³²⁶, el cual a partir del mes de febrero de 1937 ya tomó la determinación de acoger a los pequeños refugiados españoles³²⁷.

Una vez éstos desembarcaron en el puerto de Southampton, y tras una obligada revisión médica, fueron conducidos a un campamento en North Stoneham, en Eastleigh, creado gracias a la concesión de tierras que un ciudadano efectuó con la finalidad de albergar temporalmente a los niños. Sin embargo, una vez terminada la contienda, si bien el gobierno británico fomentó la repatriación de los niños, gracias a la intervención de varios organismos, todos aquellos que no podían volver fueron acogidos por familias o bien repartidos en diferentes colonias.

En cuanto a todos estos hechos, existe una producción televisiva producida por La Sexta

vascos: exilio infantil e independentismo. Exiliados y enfrentados. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1994; ARRIEN, Gregorio: *Niños vascos evacuados a Gran Bretaña*. Bilbao: Asociación de Niños Evacuados del '37, 1991; BELL, Adrian: *Only For Three Months*. Norwich: Mousehold Press, 1996; BENJAMIN, Natalia (Ed.): *Recuerdos: Basque Children Refugees in Great Britain*. Oxford: Mousehold Press, 2007; BILL, Ron; NEWENS, Stan: *Leah Manning*. Harlow: Leah Manning Trust, Square One Books, 1991; CLOUD, Yvonne: *The Basque Children in England: An Account of Their Life at North Stoneham*. Londres: Victor Gollancz, 1937; HAWKINS, Eric: *The Basque Children, Listening to Lorca*. Londres: CILT, 1999; LEGARRETA, Dorothy: *The Guernica Generation*. Reno: University of Nevada Press, 1984; MANNING, Leah: *A Life for Education. An Autobiography*. Londres: Victor Gollancz, 1970; RICHARD, Ellis: *Four Thousand Basque Children, The Signal was Spain*. Londres: Lawrence and Wishart, 1986.

³²⁵Katherine Marjory Stewart-Murray (1874-1960), conocida como la “duquesa roja”, fue una aristócrata británica miembro del partido conservador y diputada por Kinross y West Perthshire (1923-1938), así como también fue la presidenta del *National Joint Committee for Spanish Relief* desde su creación. Tras una visita en España en abril de 1937 que le permitió comprender la situación que se vivía en la zona republicana, una vez regresó al Reino Unido solicitó ayuda para los niños de Madrid y escribió un libro para explicar la situación del país, cuya referencia exacta es la que sigue: STEWART-MURRAY, Katherine Marjory (Duquesa de Atholl): *Searchlight on Spain*. Londres: Penguin, 1938. De entre la bibliografía dedicada a esta mujer, podemos destacar la siguiente monografía: HETHERINGTON, Shelia: *Katherine Atholl 1874-1960*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1989.

³²⁶Creado de manera oficial el 6 de enero de 1937, su presidente fue la duquesa de Atholl, Katherine Marjory Stewart-Murray, mientras que la vicepresidencia estaba a cargo de Eleanor Rathbone y West Perth.

³²⁷Respecto a la vinculación entre el movimiento laborista y la ayuda a España, destacan especialmente los siguientes estudios de Tom Buchanan, véase: BUCHANAN, Tom: “The Role of the British Labour Movement in the Origins and Work of the Baque Children's Committee, 1937-1939”. *European History Quarterly*, vol. 18, 1988, pp. 155-174; BUCHANAN, Tom: “Divide Loyalties: the Impact of the Spanish Civil War on Britain's Civil Service Trade Unions, 1936-1939”. *Historical Research GB*, 1992, núm. 65 (156), pp. 90-107.

que ofrece una visión bastante completa de los diferentes acontecimientos que vivieron estos niños, incluyendo desde la partida hasta sus impresiones en el año en el que se produjo el reportaje, nos referimos a *Los niños de Guernica tienen memoria* (Roberto Menéndez, 2007) [Fig. 21]. Este audiovisual, que combina materiales de archivo y declaraciones de testimonios³²⁸, carece de narrador (por ello emplea textos sobreimpresos en las imágenes que procuran situar al espectador en términos históricos) y parte de la conmemoración de los setenta años de la llegada de los niños a Inglaterra, festejada justamente en el año en el cual se realizó. Éste comienza con el bombardeo de Guernica y las desastrosas consecuencias que tuvo para la población civil, de ahí el ambiguo título del film, pues tal denominación sólo nos indica que se refiere a niños del País Vasco, pero no advierte que el reportaje se focaliza en el caso de los chicos evacuados a Gran Bretaña, de tal manera que, por el título, uno podría pensarse que trata sobre las vivencias de los niños vascos durante la guerra o sobre las evacuaciones de éstos a otros países y no en el caso inglés en concreto.



Fig. 21



Fig. 22

El interés del film, más allá de su propio contenido, se halla también en su valor como testimonio de una propensión epocal, pues en esta producción convergen dos tendencias muy en boga a partir de los años 2000: por una parte el ya mencionado uso de los testimonios y sus palabras como principales protagonistas, y por otra la cuestión de los homenajes y conmemoraciones que desde fechas recientes vienen celebrándose con una notoria frecuencia, pues el film parte de la reunión que congregó en Eastleigh (Southampton) a los ancianos que antaño fueron niños de la guerra. De hecho, el film recogerá las actividades que se desarrollaron en el marco de este homenaje: teatrales (con la obra *Javier, María and Me*, a cargo de The Point Young People's Theatre, dirigida por Heidi Vaughan) y de baile (*Foreign Dance*, a cargo de Lila Dance, dirigida por Carrie Whitaker, o *1937, por las sendas del recuerdo*, a cargo de Kukai-

³²⁸Por lo que respecta a la nómina de los testimonios que fueron niños evacuados y que aparecen en esta producción, éstos se concretan en los que siguen: Carmen Antolín, Vicente Cañada, Angelita Cubas, Flori Díaz, Giordano Díaz, Bene González, Helvecia Hidalgo, Coqué Martínez, Herminio Martínez, Mercedes Porras, Miguel San Sebastián, Mari Sanz y María Carmen Wood.

Tanttaka, dirigido por Jon Maya) [Fig. 22]. Además, el reportaje cede la palabra a los directores de cada una de estas actividades, así como también se registra la opinión de otras personas, tal sería el caso de Corta Portillo, una mujer que en 1937 estaba estudiando español y al enterarse de la colonia de niños vascos refugiados decidió visitarlos y se involucró en el proyecto, conociendo allí a un hombre que venía de combatir en la Guerra Civil y que tenía la salud un poco delicada, concretamente Luis Portillo, con quien se casaría y tendrían un hijo, llamado Michael Portillo; el propio Michael Portillo, ex ministro conservador británico; Natalia Benjamin, autora de libros que recogen la memoria oral de estos niños evacuados en Gran Bretaña; o Jim Jump, jefe de Prensa de la *Basque Children Association of 37 UK*.

La propuesta ofrece una información bastante completa sobre las vivencias de estos niños, desde su partida, el periplo y las condiciones del barco, la llegada a un Southampton engalanado a causa de la coronación del Rey Jorge VI el día anterior, su estancia en el campamento de Stoneham gracias a las tierras que un granjero, Mr. Brown, cedió a tal efecto, así como su posterior distribución en colonias o familias y el deseo que sintieron la mayoría de los testimonios presentes en el largometraje de restar en Inglaterra para siempre, donde consideraban que habían sido muy bien tratados y donde creían que les aguardaba un mejor futuro, explicando que el regreso fue muy triste, e incluso uno de los testimonios expone que cuando llegaron a Irún fueron insultados por ser hijos de rojos. Sin embargo, también algunos de los que no volvieron a España explican cómo vivieron la Segunda Guerra Mundial y su deseo frustrado de regresar una vez terminado este conflicto, así como la dificultad de adaptarse y encontrar un trabajo estable en tierra extranjera. No obstante, podríamos establecer tres aspectos que se antojan como los más interesantes del film: la alusión a la segunda generación, las dudas sobre si se sienten españoles o ingleses y el papel que ha ocupado para esta comunidad el asociacionismo. Por lo que respecta a la primera cuestión citada, cabe decir que es interesante un momento de la conversación que mantienen tres de las personas que se quedaron a vivir allí -concretamente en ésta intervienen Helvecia Hidalgo, Herminio Martínez y Mari Sanz- y se refieren a la curiosidad que han tenido sus hijos por sus vivencias como personas evacuadas, comentando Herminio Martínez al respecto que, si bien el hijo de Mari Sanz, Koldo, sí que ha demostrado un interés por este asunto, en su caso es ahora su nieto, de diecisiete años, quien más se interesa por el tema. Esta idea de la importancia del papel de los nietos en la recuperación de la memoria la consideraremos más adelante, destacando al respecto que muchas de las producciones audiovisuales extranjeras actuales que se acercan al tema del exilio han sido realizadas justamente por los propios nietos de exiliados³²⁹. En relación al sentimiento de pertenencia nacional, en este reportaje se detecta la misma idea que ya hemos resaltado a propósito de realizaciones ya comentadas: sienten al

³²⁹Véase al respecto “Los emigrados políticos toman las cámaras: el punto de vista generacional”, pp. 383-394.

respecto profundas dudas, sintiéndose españoles e ingleses al mismo tiempo, con la dificultad que entraña decantarse por una u otra nacionalidad. Finalmente, el último asunto que hemos destacado de esta propuesta no aparece en cambio en las otras producciones atendidas hasta el momento, mientras que en este caso el tema del asociacionismo sí que se menciona en varias ocasiones, comentándose tres cuestiones al respecto: la decisión de Juan Negrín de alquilar una casa en Londres para convertirla en el Hogar Español, una suerte de centro social y cultural que serviría de puente, de vínculo, entre los que fueron estos niños y los exiliados republicanos adultos, explicando además que muchos españoles se conocieron gracias a este centro y se casaron entre ellos; la creación de la *Asociación de Jubilados Evacuados de la Guerra Civil*, fundada en 1986 por parte del historiador Gregorio Arrien y de Bene González, una de las niñas que fueron enviadas a Londres y que aparece como testimonio en esta producción; y finalmente su equivalente, en cierta medida, con sede en Inglaterra, la *Basque Children Association of 37 UK*, creada por iniciativa de Natalia Benjamin y Manuel Moreno, una asociación muy activa y bien organizada que ha llevado a cabo una loable labor en términos de recuperar la memoria de este acontecimiento y congregar a aquellos que lo vivieron³³⁰.

También es oportuno destacar la presencia que tiene el tema que nos ocupa dentro del largometraje de ficción *A los cuatro vientos – Lauaxeta* (José Antonio Zorrilla, 1987), otra película derivada de una conmemoración. En esta ocasión se trata de la celebración del cincuenta aniversario del bombardeo de Guernica. Ésta se centra en la vida del poeta Esteban Urkiaga, “Lauaxeta”, figura importante dentro del Gobierno Vasco del lehendakari Aguirre, fusilado en dicha ciudad. El interés de la producción en relación a la temática que nos ocupa se debe a que al final del largometraje se muestra la ejecución del poeta, y entonces mediante un montaje encadenado vemos a los niños que se marchan hacia Inglaterra, mostrando la sangre del muerto vertiéndose sobre las losas y mezclándose con el agua que desciende por unas rocas hasta llegar al mar donde hay el barco que permitirá huir del país a los pequeños, utilizando el montaje para dar a las imágenes toda esta dimensión metafórica; en palabras de Carlos Roldán Larreta: “*Así los niños que embarcan para alejarse de la guerra cumplen una misión esencial en la dramática conclusión del film y la sangre del poeta, en sacrificio, se convierte en vía de salvación para los niños del exilio*”³³¹.

³³⁰Así lo demuestra su página web, en la cual se aparece información acerca de todas sus actividades, pero también abundantes datos sobre cuestiones históricas (por ejemplo, reúne en un directorio con el nombre y ubicación de las diferentes colonias a las que fueron enviados los niños), así como también una galería fotográfica y un apartado muy nutrido de referencias bibliográficas y hemerográficas, incluyendo además muchísimos artículos en formato pdf para poder consultarlos online. Puede consultarse en: <http://www.basquechildren.org/>

³³¹ROLDÁN LARRETA, Carlos: “Asfixia en el laberinto. Exilios en el cine vasco moderno”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior,

Antes de concluir aludamos a la existencia de una propuesta que se aproxima a esta temática desde la animación, nos referimos a *To Say Goodbye* (Matt Richards, 2010). En este caso se trata de un largometraje que cuenta la historia de los 4.000 niños vascos que en 1937 fueron evacuados al Reino Unido. En él se plantea que, de entrada, se suponía que los pequeños sólo estarían fuera una breve temporada, no más de tres meses, mientras que todavía hoy en día hay quienes viven allí. De este modo, este documental animado se centra en catorce de estos niños, quienes ahora ya son muy mayores, para abordar lo que supone una vida truncada de este modo, las consecuencias de la Guerra Civil, el abandono de la infancia o el problema identitario.

Y ya para terminar este apartado, simplemente añadir algunas cuestiones, que si bien no hemos comentado anteriormente, es oportuno no olvidarlas: en primer lugar es preciso subrayar la aparente paradoja que supone la poquísima atención que ha recibido la evacuación de niños a Francia teniendo en cuenta que es el país que recibió la cantidad más elevada, pues se realizaron varias de ellas durante el transcurso de la contienda con este país como destino, y todavía sucedió de manera más masiva en 1939, creándose unas 150 colonias a lo largo de la superficie del país entre los años 1936 y 1939³³². No obstante, procede añadir que en muchas ocasiones Francia fue un país de tránsito en el periplo de los niños, pues si bien recalaron en él, luego partieron hacia los países en los cuales se asentarían. Sin embargo, por lo que respecta a la representación de esta emigración en el terreno cinematográfico, únicamente podemos mencionar -aparte de una pequeña alusión en el ya citado *Hotel del Norte* (Hôtel du Nord, Marcel Carné, 1938)- un film que se acerca a la cuestión de una manera monográfica, concretamente nos referimos a la producción francesa titulada *Los niños d'Ivry* (Anne Rizzo, 2010). Ésta parte de los testimonios de los que fueron niños españoles en esta comuna francesa de la Île-de-France, cuya memoria fue recuperada gracias a la preparación de una exposición sobre la Guerra Civil española en los archivos de dicha localidad en el año 2007 y, a raíz de la cual, un vecino aportó una fotografía de un grupo de niños evacuados por parte del Gobierno de la República a inicios de la guerra que fueron ubicados entre 1937 y 1939 en el ayuntamiento de dicha ciudad, destapando un capítulo de la historia que con el tiempo había quedado silenciado³³³.

En segundo lugar nos ha parecido oportuno mencionar la existencia de un curioso documento fílmico danés titulado *Da spanske børn* (ca. 1936-1937) (13'59 minutos), de cuya

vol. 14, 2013, p. 46.

³³²Así lo afirman los datos que aporta Pierre Marques, véase al respecto: MARQUES, Pierre: *Les Enfants espagnols réfugiés en France (1936-1939)*. Paris: Autoédition, 1993.

³³³No obstante, en todos los documentales que venimos citando se menciona Francia como un país de tránsito para los niños que iban destinados a otros países, con lo cual sí que aparece pero no como país definitivo. En cambio, en el caso del exilio de adultos el país galo será el que tendrá una mayor presencia en el terreno audiovisual, siendo fundamental en aquellas producciones que tratan la Retirada, pero también en aquellas que versan sobre los campos de internamiento, el maquis o las cédulas clandestinas y la participación de los españoles en la Segunda Guerra Mundial.

existencia no hemos encontrado noticia en ninguna bibliografía y que recoge imágenes tanto de su partida de España en el marco de la Guerra Civil española, como de su periplo en barco y luego en trenes, asistencia médica y llegada a Dinamarca, presentando también imágenes de su vida diaria en la escuela The Skt. Andres en Ordrup³³⁴.

En tercer y último lugar, simplemente puntualizar que, si bien respetando los límites de la tesis y en pos de una coherencia general, hemos dejado fuera de campo el comentario de las evacuaciones de niños fuera de Europa, existen varias propuestas que muestran esta emigración infantil a América. Podemos mencionar al respecto producciones que desde el ámbito de la no ficción se acercan al asunto, siendo el destino más importante México³³⁵, tal y como lo reflejan la española *Amaren ideia* (Maidier Oleaga, 2010)³³⁶ o de las dos mexicanas tituladas *Los niños de Morelia: horizontes reencontrados* (Carmen Té, 2002)³³⁷ y *Los niños de Morelia* (Juan Pablo Villaseñor, 2004)³³⁸; mientras que en relación a la evacuación a los Estados Unidos debemos citar el documental *Corsino, by Cole Kivlin* (Luis Argeo, 2010)³³⁹, sobre un niño asturiano que

³³⁴Tenemos que agradecer de nuevo a Karin Bonde Johansen y a Jacob Trock, conservadora y director del archivo del Danske Filminstitut respectivamente, no sólo el habernos comunicado la existencia de dicho documento, sino también su amabilidad al facilitarnos el visionado.

³³⁵Por lo que respecta a los niños que fueron enviados a México, cabe decir que son los que conocemos como “los niños de Morelia”, es decir, el grupo constituido en 1937 por casi 500 menores de edad, hijos de republicanos, que partieron hacia el puerto de Veracruz. Existe una amplísima bibliografía sobre este hecho, destaquemos al respecto, entre muchos otros, los siguientes títulos: AA.VV.: *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002; FOULKES, Vera: *Los Niños de Morelia y la Escuela España-México: consideraciones analíticas sobre un experimento social*. México: UNAM, 1953; PAYÁ VALERA, Emeterio: *Los niños españoles en Morelia. El exilio infantil en México*. México: Editorial Edamex, 1985; PLA BRUGAT, Dolores: *Los Niños de Morelia: Un estudio de los primeros refugiados españoles en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985; REYES PÉREZ, Roberto: *La vida de los niños íberos en la patria de Lázaro Cárdenas: 30 relatos*. México: Editorial América, 1940.

³³⁶Si bien todo el film gira en torno al testimonio de tres niños españoles que han vivido en México, cabe advertir que dos de ellos (Lucía Michelena, Alfredo González) sí que fueron evacuados directamente a este país, pero el tercero (José Henales) primero fue destinado a Rusia antes de partir finalmente a ultramar. Por otra parte, también se alude al exilio a Francia, pues la hermana de uno de ellos (Lucía) vive en dicho país.

³³⁷Esta propuesta parte de cuatro testimonios, naturalmente ya adultos, de quienes fueron niños evacuados a Morelia, y merece la pena destacar que incluye materiales proporcionados por la familia Aranda, poseedora de numerosas muestras fotográficas y fílmicas sobre este tema, tales como tres documentales titulados *Los niños de Morelia* (1937), *Llegada a la ciudad de México* (1937) o *Niños españoles en México II* (1939). Información obtenida de la web del 12º Festival Internacional de Cine de Morelia, en el cual se efectuó una conmemoración a estos niños y se proyectaron el film de Carmen Te y estos otros materiales mencionados. Consultado en: <http://moreliafilmfest.com/emotiva-conmemoracin-de-los-70-aos-de-los-nios-de-morelia/>

³³⁸Propuesta articulada a través de seis testimonios de aquellos que fueron niños evacuados en Morelia, ésta no logró ningún tipo de apoyo oficial en términos económicos, sino que pudo fructificar gracias al dinero que aportaron desinteresadamente amigos y particulares ante el desinterés institucional.

³³⁹Sin embargo, el destino original del protagonista fue Francia, país en el que residió desde 1937 hasta 1942, momento en el que fue evacuado ya no como niño de la guerra española sino en el marco de las expediciones de la Segunda Guerra Mundial. Por lo que respecta a su estancia en este país, el chico partió en un tren con destino a un campo de internamiento a las afueras de París donde estuvo poco tiempo, para ser destinado más tarde a una colonia de refugiados en París (Rue de la Pompe) y en Écully (Lyon), lugar en el que pasó la mayor parte del tiempo. En invierno de 1941 comenzaron a mandar algunos niños de vuelta, pero en su caso no encontraron su familia, de manera que en verano de 1942 fue enviado a Marsella, puerto en el que cogieron un barco que arribó al Norte de África (Orán), luego marcharon a Casablanca y en julio

terminará viviendo en Baltimore.

Finalmente, para concluir este apartado, simplemente aludiremos un momento en concreto del documental *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974-1977), pues en todo el film predomina un tono irónico tal como lo evidencia el fragmento que debe ocuparnos en este punto; téngase en cuenta, además, que a pesar de realizarse bajo el régimen dictatorial, el director nunca lo presentó a censura y sólo se mostró y presentó tras la muerte de Franco. Nos referimos a un instante en el que el realizador conjuga unas imágenes audiovisuales en las cuales la hija de Franco envía un saludo a los niños del mundo deseándoles que no sufran e inmediatamente vemos un metraje relativo a la evacuación de los niños vascos, sucedido por otro del lehendakari Aguirre y del País Vasco. Exactamente Carmen Franco dice lo que sigue, sutilmente dictado por su padre: “*Pido a Dios que todos los niños del mundo no conozcan los sufrimientos y las tristezas que tienen los niños que aún están en poder de los enemigos de mi patria, a los que yo envío un beso fraternal. ¡Viva España!*”.

embarcaron en un barco portugués, el *Nyassa*, junto a 17 niños refugiados españoles y bastantes judíos europeos y los enviaron a los Estados Unidos, en Baltimore. A su llegada, fue trasladado a un campamento de verano y más tarde recogido temporalmente en la Fundación Edwin Gould en el Bronx de Nueva York, una estancia de paso a la espera de que encontrase casa de acogida u orfanato, estando en su caso en distintos lugares hasta encontrar un paradero definitivo. De hecho, esta partida de niños españoles hacia los Estados Unidos formaba parte de una iniciativa impulsada por el gobierno de Roosevelt y los cuáqueros en 1942 y se articuló a través del *American Friends Service Comitee* (AFSC) mediante el programa “One Thousand Children”, cuyo objetivo era evacuar a unos 1.000 niños menores de doce años residentes en Francia, a pesar de que luego la cifra alcanzada fue claramente inferior. A nivel bibliográfico existen varios libros sobre casos de personas en concreto, pero sobre los hechos en general es especialmente interesante el siguiente: BAUMEL-SCHWARTZ, Judith Tydor: *Unfulfilled Promise: Rescue & Resettlement of Jewish Refugee Children in the U.S. 1934-1943*. Juneau: Denaly Press, 1990. Es además de obligada consulta para conocer el tema la página web One Thousand Children, pues reúne bastantes materiales, consultable en: <http://www.onethousandchildren.org/>

2.2.2.- EL CRUCE DE LA FRONTERA: LA RETIRADA

Una de las fases más significativas del exilio es el propio cruce de la frontera, no sólo porque implica de una manera evidente sobrepasar los límites del país sino porque, en términos históricos, la frontera franco-española en el marco de la Guerra Civil fue un espacio muy importante y muy transitado. Si bien dicho linde fue traspasado en varias ocasiones durante la contienda, fue naturalmente en enero-febrero de 1939 y a raíz de la caída de Barcelona (26 de enero de 1939) cuando se produjo una partida masiva de personas que marcharon hacia la línea divisoria, la cual permanecería abierta a partir del 28 de enero, a decisión del gobierno de Édouard Daladier. El cruce de tal contingente humano, formado tanto por civiles como por militares, es lo que los franceses denominan “La Retirada”, o incluso “La Retirade” cuando lo asimilan a su lengua, pues este paso de personas por el territorio francés es un hecho muy importante que la bibliografía gala estudia junto con el internamiento de los españoles en los campos, aspecto que nosotros analizaremos más adelante en su correspondiente apartado.

En este instante corresponde atender al propio trasvase de la frontera, y en ese sentido podemos localizar determinados momentos en los que hubo una afluencia notable de gente que la traspasó pues, como es bien evidente, desde el comienzo del conflicto bélico hubo individuos que partieron hacia Francia, si bien este tipo de desplazamientos se suponía, de entrada, que debían ser temporales, es decir, tenían como objetivo ponerse a salvo del enfrentamiento. En ese sentido y para trazar a grandes rasgos una estructura de los diferentes exilios que causó la Guerra Civil, podemos establecer tres momentos clave en los que hubo una mayor afluencia: el verano de 1937 a causa de la implacable progresión territorial de las tropas franquistas en la zona de Asturias, Santander y el País Vasco; desde la primavera de 1938 con la caída del Frente de Aragón hasta la ocupación de Cataluña en febrero de 1939; y por último la toma de la zona central al final de la contienda. Por lo que respecta al primero, es importante tener en cuenta que ya en agosto de 1936 empezó la campaña de Guipúzcoa, de manera que a partir de ese momento se produjeron los primeros movimientos, aunque el mayor volumen de refugiados cabría ubicarlo tras el combate en el frente de Irún. Por su parte, el historiador Bartolomé Bennassar afirma que unos 10.000 ciudadanos del País Vasco partieron de su tierra, ya sea por vía terrestre hacia Francia, ya sea con barcos hacia Marsella y Argelia³⁴⁰. Además, ya durante esta etapa de la caída del Frente Norte Francia tuvo problemas para poder acoger a tal cantidad de refugiados, pues si bien se alcanzaron acuerdos con el país vecino que permitían la entrada de navíos, estos superaban con creces las

³⁴⁰BENNASSAR, Bartolomé: *La guerre d'Espagne et ses lendemains*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2004, p. 353.

previsiones efectuadas por parte del gobierno francés³⁴¹.

En relación a la segunda fase que hemos diferenciado, conviene en primer lugar aludir al Frente de Aragón, es decir, a la ocupación del Alto Aragón. Un momento significativo es el combate que tuvo lugar entre abril y junio de 1938 en el Frente de Huesca, conocido como Bolsa de Bielsa, o sea, la dura resistencia que mantuvo la 43ª División del Ejército Popular, bajo el mando del militar Antonio Beltrán Casaña, alias “L’ Esquinazau”, una resistencia muy fuerte a partir de finales de marzo, conllevando un exilio³⁴². De hecho, Alicia Alted Vigil cifra en 24.000 las personas que, entre finales de marzo y mediados de junio, partieron a Francia a raíz de la ofensiva nacional en el Alto Aragón, de las cuales dos terceras partes eran combatientes³⁴³, siendo el 14 de junio el día en que “La Heroica” llegó a Francia, no sin antes haber protegido la retirada de la población civil. Una vez en este territorio, el gobierno francés decidiría llevar a cabo un referéndum en el cual los combatientes podían elegir o bien volver al bando republicano (aunque habían sido desarmados en la frontera) o bien ser dirigidos a territorio nacional. Tal como es previsible, la inmensa mayoría de ellos escogieron volver a territorio republicano³⁴⁴, cruzando la frontera por Portbou y llegando a Cataluña, teniendo luego buena parte de ellos un papel importante en la Batalla del Ebro. Más tarde, volverían de nuevo a Port-bou para marchar camino

³⁴¹Por lo que respecta a los principales estudios sobre el exilio a causa de la caída del Frente Norte, véanse, entre otros: ANASAGASTI, Iñaki; SAN SEBASTIÁN, Koldo: *Los años oscuros. El Gobierno vasco. El exilio (1937-1941)*. San Sebastián: Txertoa, 1985; ARAMBURU, Antonio: “La batalla de Irún”. *Boletín de Estudios del Bidasoa*, núm. 3, 1986, pp. 135-152; ARRIEN, Gregorio; GOIOGANA, Iñaki: *El primer exilio de los vascos. Cataluña 1936-1939*. Barcelona: Fundació Sabino Arana-Fundació Ramon Trias Fargas, 2002; BARRUSO, Pedro: “El difícil regreso. La política del Nuevo Estado ante el exilio guipuzcoano en Francia (1936-1939)”. *Sancho el Sabio*, núm. 11, 1999, pp. 101-140; BARRUSO, Pedro: *Verano y revolución. La Guerra Civil en Guipúzcoa (julio-septiembre de 1936)*. San Sebastián: 1996; FERRO ARES, M^a Carmen; GONZÁLEZ MARCOS, Patrocinio; JIMÉNEZ DE ABERASTURI, Juan Carlos: *De la derrota a la esperanza: políticas vascas durante la Segunda Guerra Mundial (1937-1947)*. Bilbao: UVAP, 1999; MÉNDEZ RUEDA, José Luis: “Vascos en Francia con motivo de la Guerra Civil Española”. En CUESTA, Josefina; BERMEJO, Benito (Coords.): *Emigración y exilio. Españoles en Francia 1936-1946*. Madrid: 1996, pp. 153-166; RIPODAS AGUDO, Adriana; MAYORAL GUIU, Miguel; ALONSO CARBALLE, Jesús Javier: “Algunas precisiones sobre la evacuación del Frente Norte por la vía marítima”. En AA.VV.: *Españoles en Francia 1936-1946: coloquio internacional*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 78-84; SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *La Cantabria del exilio. Una emigración olvidada*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 1998.

³⁴²Existe un reciente documental focalizado en este acontecimiento, concretamente se trata de *La bolsa de Bielsa. El puerto de hielo* (Mireia R. Abrisqueta, Maite Cortina, José Ángel Delgado, 2008), producido por Aragón Televisión en el marco de los actos organizados por parte de la Diputación Provincial de Huesca, el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Bielsa para la conmemoración del 70 aniversario de este hecho. Obviamente no se centra únicamente en el exilio de la 43ª división, sino que mediante las palabras de diferentes historiadores, gente de la zona que vivió los hechos e incluso antiguos miembros de dicha división, así como también empleando materiales de archivo, atiende a la situación de Aragón en el marco de la Guerra Civil, si bien con una especial atención en esta batalla.

³⁴³ALTED VIGIL, Alicia: *La voz de los vencidos*. Madrid: Aguilar, 2005, ebook sin paginación.

³⁴⁴De hecho, únicamente 411 soldados, junto con 5 enfermeras, prefirieron ser llevados a territorio nacional, a diferencia de los 6.889 soldados restantes. Véase al respecto: THOMAS, Hugh: *Historia de la Guerra Civil Española*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1976, p. 880.

del exilio en el marco, ahora sí, del éxodo masivo de republicanos en 1939³⁴⁵.

Antes de contextualizar la Retirada y acercarnos a las producciones fílmicas más significativas que giran en torno a este episodio, aludamos simplemente, y de manera muy breve, a la tercera fase del exilio mencionada, es decir, a los movimientos migratorios que se produjeron a causa de la ocupación de la zona central de la península. Este es justamente el último capítulo de los varios éxodos masivos que conllevó el enfrentamiento, situándose cronológicamente en marzo de 1939, momento en el cual un importante número de personas se replegaron en la costa de Levante con la esperanza de encontrar medios de transporte para poder ser evacuados; sin embargo, la disponibilidad de transporte era exigua en relación a la cuantía de gente³⁴⁶.

Una vez ubicados muy concisamente estos episodios, centraremos nuestra atención en La Retirada. Primeramente, es necesario tener en cuenta que en Cataluña ya se encontraban muchas personas cuyas regiones habían sido tomadas y, progresivamente, habían ido partiendo hacia las zonas libres, de hecho se estima que en noviembre de 1938 la cifra de refugiados alcanzaba más de un millón³⁴⁷. No obstante, poco tiempo después comenzaría la ofensiva de Cataluña, Barcelona cayó el 26 de enero de 1939 y se produjo un inmenso tránsito de personas rumbo a Francia, cuya frontera permaneció infranqueable hasta el 28 de enero, momento en el que se abrió únicamente para mujeres y niños. El día 31 pudieron traspasarla los heridos, pero no sería hasta el 5 de febrero cuando las tropas republicanas pudieron atravesarla, momento en el cual partieron figuras públicas de la talla de Azaña, Aguirre o Companys; no obstante, el 8 de febrero el paso volvió a ser clausurado, dos días antes de la caída absoluta de Cataluña³⁴⁸. En relación a las cifras, a pesar

³⁴⁵Sobre este episodio de los Pirineos Aragoneses, podemos mencionar dos noticias destacadas: “Herois d’Espanya. La 43 divisió” (nº 289 37/21 [417], junio de 1938), entrega del noticiario *Espanya al dia* [republicana] y “Valle de Bielsa” (nº 3/3 [17], julio-agosto 1938) perteneciente al *Noticiero Español*. Existen tres versiones de la primera: una española (83 minutos) y dos alemanas (64 minutos, 44 segundos, y 58 minutos, 24 segundos). La primera citada consiste en una filmación de la retirada y partida hacia la frontera de los soldados de la 43 División y su huida hacia Francia, todos ellos cargados con el armamento y llegan a Gerona ya desarmados tras recuzar la frontera, siendo recibidos por parte de Álvarez del Vayo, Cordón y Joan Comorera. Respecto a la segunda, es la propia narración la que alude a la partida a Francia, pues consta de tomas de los pueblos de Bielsa y Plan derruidos mientras la voz en *over* pronuncia las siguientes palabras de evidente función propagandística a tenor de los intereses nacionalistas: “*En su huida hacia Francia, a través de los Pirineos, la célebre división roja, número 43, ha saqueado e incendiado los pintorescos pueblecitos del Valle de Bielsa*”.

³⁴⁶Según Ronald Fraser, la cifra de personas que esperaban barcos en Alicante cabría situarla en torno a unas 15.000, véase al respecto: FRASER, Ronald: “La política como vida diaria. La historia oral y la guerra civil española”. *Estudis d’Història Contemporània del País Valencià*, núm. 7, 1982, pp. 11-18.

³⁴⁷Véase al respecto SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *El exilio español...*, *Op. Cit.*, p. 46.

³⁴⁸Existe una prolija bibliografía al respecto, la cual en muchas ocasiones integra también la cuestión de los campos de internamiento. Mencionemos únicamente algunos de los títulos más señeros, a sabiendas de la imposibilidad de mencionar todos los títulos que sería justo: AA.VV.: *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées. Exil, histoire et mémoire*. Perpiñán: Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, 2005; ANDREU, Georges: *La Retirada: Février 1939: 500.000 Républicains espagnols submergent la Catalogne française: 10.000 morts*. Montpellier: Association Don Quichotte, 2008; BARBA, Serge: *De la frontière aux barbelés. Les chemins de la Retirada 1939*. Rossellón: Editorial Trabucaire, 2009; BARTOLI, Joseph; GARCIA, Laurence; BARTOLI, Georges: *La Retirada: éxode et exil des républicains d’Espagne*.

de que como es muy habitual hay ciertas discrepancias al respecto, Geneviève Dreyfus-Armand estima que el volumen alcanzaría a medio millón de españoles, más exactamente unos 210.000 civiles, unos 220.000 milicianos y unos 10.000 heridos³⁴⁹. Una cantidad que, naturalmente, no pudo sino desbordar a las autoridades francesas y a las previsiones que habían intuido, pero la cuestión de cómo actuaron al respecto será valorada justamente en un posterior apartado dedicado a los campos de internamiento.



Auguste Chauvin: Camino de Banyuls, milicianos dirigiéndose a Argelès tras el 6 de febrero de 1939. Fondo Chauvin 27 Fi 221, Archives Départementales des Pyrénées-Orientales



Auguste Chauvin: Delante de la estación de Boulou, refugiados civiles, inicios febrero 1939. Fondo Chauvin 27 Fi 203, Archives Départementales des Pyrénées-Orientales

En este punto procede acercarnos a las representaciones o testimonios audiovisuales que se acercan a este episodio que nos ocupa y que se convierte, sin lugar a dudas, en uno de los jalones más importantes dentro del imaginario de la Guerra Civil, pues en términos visuales es de un gran impacto y, al mismo tiempo, sintetiza perfectamente la idea de las víctimas y del éxodo masivo de una población. Así, no debe sorprendernos que a nivel fotográfico este episodio fuese publicado en numerosos medios, teniendo en cuenta que también la Guerra Civil tuvo una amplia cobertura en ese sentido, siendo un acontecimiento de alto valor mediático. De hecho, ya a comienzos de 1939 se publicaron muchas fotografías sobre esta cuestión tanto en la prensa francesa -piénsese en diarios como *Paris Soir*, *Ce Soir*, *L'Humanité* o *L'Intransigeant*; o revistas como *Vu*, *Regards*, *L'Illustration* o *Voilà*-, como en la internacional -por ejemplo en el *New York Times* o el *Daily Telegraph*. Entre muchas otras, sobre este capítulo del éxodo existen las conocidas fotografías de Robert Capa, Chim, Walter Reuter, los hermanos Mayo, Manuel Moros, André Alis y Antoine Callet³⁵⁰, por no hablar en este punto de la relevancia de otros fotógrafos en

Paris: Actes Sud, 2009; DREYFUS-ARMAND, Geneviève: *L'Exil des Républicains espagnols en France*. Paris: Albin Michel, 1999; PAILHES, Coralie: "Un demi-million de réfugiés espagnols". *Revue française de généalogie*, núm. 196, octubre-noviembre 2011, pp. 19-25; RAMELLA, Pietro: *La Retirada. L'odissea di 500.000 repubblicani spagnoli esuli dopo la Guerra Civile (1939/1945)*. Milán: Lampi di stampa, 2003.

³⁴⁹DREYFUS-ARMAND, Geneviève: *L'Exil des Républicains...*, *Op. Cit.*

³⁵⁰Por lo que respecta a las obras bibliográficas que recogen fotografías sobre la Retirada, cabe destacar la

la captación visual de las condiciones de vida de los españoles en los campos de internamiento³⁵¹. Por lo que respecta al testimonio fílmico de la Retirada, existen varias fuentes audiovisuales que filmaron este episodio, la mayoría de ellas consistentes en entregas de noticiarios y, aunque ya hemos advertido anteriormente que en esta tesis doctoral valoramos únicamente con atención aquellas producciones posteriores a 1939, efectuaremos un breve recorrido a través de las propuestas más significativas realizadas en 1939. Por ello, no se trata de hacer una enumeración de los diferentes noticiarios que filmaron este evento -éstos pueden consultarse en el tercer volumen-, sino que hemos optado por focalizar nuestra atención en los tres títulos más importantes que existen de producción francesa, de tendencia pro-republicana, y un par de entregas del NO-DO para ver como parecidas imágenes fueron difundidas con fines diametralmente opuestos. Por lo que respecta a estos títulos, se trata de *L'exode d'un peuple* (Louis Llech, Louis Isambert, 1939), *Espagne vivra* (Henri Cartier Bresson, 1939) y *Un peuple attend* (Jean-Paul Dreyfus/Le Chanois, 1939). El primero de ellos es, posiblemente, la aportación que trata con mayor detenimiento el éxodo republicano, el cual con una duración de 35 minutos fue producido por el *Club des Amateurs cinéastes du Roussillon* y está articulado mediante una serie de intertítulos que resumen muy bien los temas abordados por el film; concretamente éstos son los que siguen: “Sur le versant espagnol”, “Sur la ligne frontière”, “Les officiers du comité de non-intervention”, “Passage des Brigades Internationales”, “Campement de réfugiés au Boulou”, “Evacuation sur les camps de concentration”, “Les camps de concentration” y “Les pares de matériel”. Sin duda, la aportación francesa más importante sobre este episodio, no sólo por estar monográficamente dedicada a este asunto sino porque, además, ofrece un testimonio sumamente completo y claramente estructurado del tema³⁵², una característica de la que, evidentemente,

primera monografía de imágenes sobre este tema, CARRASCO, Joan: *La Odisea de los republicanos españoles en Francia: album souvenir de l'exil républicain en France (1939-1945)*. Perpignan: Imprimerie Saint-André, 1984. Sin embargo, la mayor aportación que existe sobre este tema es un libro que compila las fuentes iconográficas de los Archivos Departamentales de los Pirineos Orientales sobre el éxodo y el confinamiento de los españoles en los campos, concretamente: RIEU, Magali; LANGE, Christine: *Enllà de la pàtria. Au-delà de la patrie. Exil et internement en Roussillon (1939-1948). Catalogue des sources iconographiques sur la Retirada et les camps*. Canet/Perpignan: Éditions Trabucaire, Conseil général des Pyrénées-Orientales, 2011. Se trata de una obra de referencia que comprende los principales fondos de dichos archivos: Fonds Chauvin 27 Fi (333 elementos), Fonds Belloc 1 Ph 2 (55 elementos), Fonds M.A.D.O.N. 25 Fi (9 elementos), Fonds Miro 31 Fi (129 elementos) [dibujos], Fonds Bohny-Reiter 30 Fi y 1 Ph 1 (8 elementos) [pintura y fotografía], Fonds Scholz 33 Fi (56 elementos) [pintura], Elementos sueltos 1723W (434 elementos), la compra de fotografías en una librería en 2005 2 Fi 1006-1015 (10 elementos), Fonds Parisel 34 Fi (5 elementos), Fonds Escoriguel 1 J824 (1 elemento) y un fondo de procedencia desconocida 32 Fi (78 elementos). Por otra parte, una buena síntesis sobre las fuentes fotográficas de la Retirada es el que se ofrece en: TUBAN. Grégory: “Iconographie photographique de la Retirada: Inventaire”. En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 37-50.

³⁵¹En el punto dedicado a los campos, se menciona la relevancia de los trabajos de Agustí Centelles, Ferran Pujol, Enrique Tapia Gimenez, Juan Oliva, Manuel Moros o André Thommeret. Véanse al respecto las páginas 236-238.

³⁵²Respecto a esta producción sobresale la siguiente aportación: DE LA BRETÈQUE, François Amy de la:

carecen las entregas pertenecientes a noticiarios³⁵³ [Fig. 23-28]



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

Respecto al segundo título citado, es importante comentar que se trata de un film militante que juntamente con *Victoire de la vie* (1937) constituyen las dos aportaciones audiovisuales que Cartier Bresson realizó sobre España; en el caso de esta producción de 1937 se trata de un documental sobre los hospitales en la España republicana, producido por la *Centrale Sanitaire Internationale*. En relación al film que nos ocupa, éste fue producido por una organización humanitaria francesa muy cercana al partido comunista, concretamente el *Secours populaire de France et des colonies* y tenía una función programática muy clara: motivar a la sociedad francesa a intervenir a favor y ayudar a la República Española, una cuestión que tenía sentido en el momento en el cual se le encomendó el film al realizador pero que, sin embargo, cayó en un total anacronismo en el instante en el cual éste fue terminado, pues se finalizó en febrero de 1939 y, por lo tanto, demasiado tarde. Además, cuando recibió el encargo el realizador filmó nuevas imágenes

“L'exode d'un peuple de Louis Llech. La qualité d'un regard de témoin (+ descriptif du film)”. En CADÉ, Michel: *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 75-90. En este capítulo se alude además a un programa de Televisió de Catalunya, *Tarasca*, que configuró un producto a medio camino entre la ficción y el documental empleando imágenes de este film, gracias a la autorización que recibieron por parte de Jean-Louis Coste -poseedor de la copia- y el hijo de Louis Lech – poseedor de los derechos-.

³⁵³Ello no implica, evidentemente, que no haya noticias muy importantes al respecto; de las diferentes que aparecen referenciadas en el tercer volumen, destaquemos los noticiarios que nos parecen de mayor relevancia: *Éclair Journal* (días 1, 8, 15 y 22 de febrero de 1939), *Pathé Journal* (1, 8 y 15 de febrero de 1939) y *Gaumont Actualités* (1, 8, 15 y 22 de febrero de 1939). Sobre estos materiales relativos a las noticias francesas sobre la Guerra Civil rodadas por sus cámaras, es especialmente interesante la siguiente tesina, la cual considera también aquellos relativos a la retirada: PATÉ, Christian: *Représentations de la guerre d'Espagne 1936-1939 à travers les Actualités cinématographiques françaises Gaumont et Éclair*. Paris: Paris I, Centre de recherche d'histoire du syndicalisme et des mouvements sociaux, dirigida por Antoine Prost y Michel Launay, 1982.

en Francia y las combinó por medio del montaje con otras procedentes de varios noticiarios, todas ellas acompañadas de un comentario que, a pesar de ser pronunciado por una voz de mujer, estaba escrito por Georges Sadoul y bajo un enfoque propio de los posicionamientos defendidos en ese momento por parte del Partido Comunista Francés (PCF); concretamente François Amy de la Bretèque considera que estas perspectivas quedan evidenciadas en la defensa de los tres puntos que defiende el film: “*D’abord, une très vive critique du comité de non-intervention. Ensuite, un franc plaidoyer pour l’organisation des milices en formations militaires intégrées à l’armée républicaine. En fin, des considérations de politique internationale d’où il ressort que la France, si elle ne fait rien, risque fort de se retrouver encerclée par le bloc fasciste*”³⁵⁴. Por ello, en la propuesta se insiste en cuestiones tales como la reunión del Comité de No Intervención en Londres, la retirada de las Brigadas Internacionales en octubre de 1938³⁵⁵, la intervención de las potencias del Eje y el implacable avance de los fascismos europeos, una preocupación de alta urgencia para la Francia de ese momento, tal como pone de relieve la narración del film en varios momentos, tales como “*l’ennemi mortel et impitoyable de l’Allemagne est le reste la France*”, “*Le sort de la France est lié à celui de l’Espagne républicaine*” o la frase final: “*La liberté de la France dépend de la liberté de l’Espagne; redoublons nos efforts et l’Espagne vivra*”.

Empero, por lo que atañe a las imágenes audiovisuales que presuntamente muestran el periplo de diversos españoles en los Pirineos, parte de ellas son materiales que corresponden a un éxodo que se produjo anteriormente, concretamente una vez terminada la batalla de Aragón y por lo tanto en abril de 1938, tratándose de fragmentos que provienen de actualidades y que encontraremos de nuevo en una producción como es *Mourir en Madrid* (Mourir à Madrid; Frédéric Rossif, 1962), tal como muy acertadamente detectó el ya citado de la Bretèque³⁵⁶. Este estudioso las distingue de las sucesivas y que sí que muestran la estación de Le Boulou y Le Perthus, llevándole a plantearse la posibilidad de que se trate de imágenes rodadas por el propio Cartier-Bresson *in situ*. En este caso se muestran grupos de gente vigilados por los gendarmes y por las tropas de senegaleses, así como también el desarme de los luchadores republicanos. A

³⁵⁴ DE LA BRETÈQUE, François Amy : “ESPAGNE VIVRA (1939) de Henri Cartier-Bresson. La solidarité française à l’épreuve de la non-intervention”. En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), p. 65.

³⁵⁵ Existen varios testimonios fílmicos que reflejan la partida de los brigadistas, citemos, entre otros posibles, la noticia “The Internationals leave Spain” (noviembre 1937), perteneciente a la sección “Friends of Spain” del noticiario *Espanya al dia*, o la entrega “The Internationals leave Spain” (noviembre 1938), correspondiente a la misma sección del mismo noticiario. En la primera puede verse su partida de Barcelona hacia Francia en ferrocarril, su posterior despedida por parte de la gente, un discurso de Marty en Port Bou, su entrega de la documentación en la aduana francesa y su posterior comida en la estación; mientras que la segunda permite ver el control de salida de los voluntarios a cargo de la Sociedad de Naciones, su llegada a Le Perthus y la recepción que les ofreció Indalecio Prieto, entre otros, así como su hospedaje en el Hotel Ritz en la ciudad de Barcelona y las charlas que mantuvieron con Álvarez del Vayo y otros militares.

³⁵⁶ DE LA BRETÈQUE, François Amy: “ESPAGNE VIVRA (1939) de Henri Cartier-Bresson. La solidarité française...”, *Op. Cit.*, p. 69.

continuación de este episodio de la Retirada, el film no concluye, sino que seguidamente muestra imágenes del combate todavía activo en la zona del centro de España, es decir, la resistencia republicana prosigue y es preciso que Francia intervenga en el conflicto.

Y para terminar con este breve recorrido a través de realizaciones galas anteriores a 1940, simplemente queda mencionar el caso de *Un peuple attend* (Jean-Paul Dreyfus/Le Chanois, 1939), un film cuya versión original francesa se perdió tras ser prohibida por la censura, pero que sin embargo es posible conocer gracias a las varias copias existentes, destacando entre ellas la versión americana conservada en el MoMA y catalogada como *A people is waiting*, aunque carece de título³⁵⁷. Sin embargo, más allá de efectuar disquisiciones sobre copias, tarea que evidentemente excedería los límites de la presente tesis doctoral, aquello que nos interesa es poner de manifiesto que el film fue rodado por un cineasta perteneciente al Partido Comunista Francés³⁵⁸ y que se propuso recoger un testimonio de la vida en los campos y del que fue el hospital militar de Perpiñán, utilizado para albergar a refugiados con problemas sanitarios. Para poder sintetizar aquellos aspectos que la producción pone de relieve, podemos emplear la propia división propuesta por el realizador, el cual separó el film en tres segmentos diferenciados, precedidos por una introducción y un prólogo, siendo éstos los siguientes: La Retirada, el internamiento de refugiados en los Pirineos Orientales y el trabajo de la *Centrale Sanitaire Internationale*, especulando sobre el futuro que les esperaba a los exiliados españoles³⁵⁹. Así pues, en este punto

³⁵⁷Esta cuestión de las versiones ha llevado a una diversidad de posicionamientos entre los especialistas, pues esta versión americana titulada *Refuge/A people is waiting* ha sido considerada como una obra distinta de la francesa por parte de Bert Hogenkamp, pues en ella aparece la palabra “Refuge” y considera que tendría imágenes rodadas por Le Chanois y luego fue montada por parte de Irving Lerner, una opinión que comparte Magí Crusells. Michel Cadé, en cambio, tras consultar la documentación de Le Chanois conservada en la Cinémathèque de Paris (Fonds Jean-Paul Le Chanois, 32 B 19) y visionar unos fragmentos conservados en la Cinémathèque Suisse, cotejándolos con el fragmento custodiado en los archivos del Partido Comunista Francés, considera que se trata de una versión corta de la misma obra. Por lo que respecta a las otras copias existentes, además de la conservada en el MoMA, la ubicada en Suiza y el fragmento del PCF, consta la existencia de otra en la Filmoteca de Madrid y otras dos conservadas en el Abraham Lincoln Brigade Archive (ALBA) y en la Cinemateca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Véase al respecto: HOGENKAMP, Bert: “Le film de gauche et la Guerre Civile d’Espagne, 1936-1939”. *Revue Belge du Cinéma*, núm. 17, 1986, p. 23; CRUSELLS, Magí: “REFUGE, a pro-republican documentary from the Spanish Civil War”. *International Journal of Iberian Studies*, vol. 19, issue 3, 2007, pp. 231-239; CRUSELLS, Magí: “Refuge (1939) o la denuncia cinematográfica de l’exili republicà”. *Temps i espais de memòria. Revista digital del Memorial Democràtic*, núm. 2, desembre 2014, pp. 5-9; CADÉ, Michel: “Version américaine d’Un peuple attend de Jean-Paul Dreyfus/Le Chanois et fragments de la version française: un film retrouvé”. En CADÉ, Michel: *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 91-120.

³⁵⁸Este director ya había realizado otros films militantes sobre España, concretamente: *Espagne 36* (1937) y *Au secours du peuple catholique basque* (1937). Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre él, destaquemos las siguientes aportaciones: LE CHANOIS, Jean-Paul: *Le Temps des cerises: Entretiens avec Philippe Esnault*. Arles: Éditions Institut Lumière, Actes Sud, 1996; RENARD, Philippe: *Un cinéaste des années 50: Jean-Paul Le Chanois*. Paris: Dreamland Éditeur, 2000; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: “Entrevistas con Joris Ivens y Jean-Paul Le Chanois”. *Dirigido por*, núm. 138, 1986, pp. 54-56.

³⁵⁹Esta división en partes la lleva a cabo el propio Jean-Paul Dreyfus/Le Chanois en la documentación conservada en la Cinémathèque Française, de la cual da buena cuenta Michel Cadé en: CADÉ, Michel: “Version américaine d’Un peuple attend...”, *Op. Cit.*, pp. 105-106.

nos interesa en concreto la primera parte del film, la cual empieza con la apertura de la frontera a los civiles (28 de enero de 1939), pudiéndose ver el cartel de Le Perthus junto al siguiente comentario: “...à la frontière française commence le plus gigantesque exode que le monde moderne ait jamais connu. Au Perthus. À Bourg-Madame. À Cerbère...”. Además, se emplean fragmentos procedentes de noticiarios para constituir un rico imaginario de este evento, aunque la parte más significativa es aquella dedicada al internamiento de los campos y la finalidad del documento, en su conjunto, queda muy bien explicitada en el comentario que lo clausura: “À l'aide pour ce peuple courageux... À l'aide pour faire oublier aux réfugiés les souffrances qu'ils ont subies... À l'aide pour réapprendre aux enfants à sourire...”.

Una vez consideradas estas realizaciones, de entre las varias noticias de producción española que existen relativas a esta cuestión³⁶⁰, hemos valorado oportuno destacar dos entregas del *Noticiero Español*, concretamente se trata de la nº 13/4 (80) y la nº 15/6 (91), ambas editadas



Fig. 29

en febrero de 1939, cuyos nombres son, respectivamente, “La marcha hacia la frontera” y “Llegada a la frontera”. Respecto al contenido de las mismas, la primera contiene imágenes de las tropas franquistas avanzando hacia la frontera, mientras que la infantería sigue la vía férrea y los prisioneros caminan hacia la retaguardia; asimismo también se puede ver la reconstrucción de

un puente, al general Solchaga, a las tropas entrando en una población y diversas mulas transportando objetos de la columna. La acción de la segunda es todavía más relevante, no sólo por las imágenes que muestra sino, sobre todo, por el tono que emplea y el explícito contenido ideológico que transmite: su acción se focaliza en el puesto fronterizo de Le Perthus [Fig. 29-30], en el cual tanto civiles como militares republicanos parten hacia Francia,



Fig. 30

identificándose, entre ellos, a Juan Negrín junto a José Antonio Aguirre en un grupo de gente que cruza la frontera en automóvil, así como también hay imágenes de la llegada de los soldados franquistas a dicho lugar, su conversación con los gendarmes y la izada de la bandera española con el consiguiente festejo de la victoria. Como es evidente la propaganda oficial tenía que intervenir, modificar el impacto que suponía la visualización de imágenes de personas derrotadas y desfallecidas, pues podía suponer un comportamiento empático de los espectadores, pero ¿cómo

³⁶⁰Existen realmente bastantes documentos fílmicos españoles o coproducidos sobre este asunto, todos ellos consultables en el tercer volumen. Citemos, sin embargo, algunos de los más significativos: *Fuego en España* (1937) [republicano], *La guerra en España* (Antonio Solano, 1937) [nacionalista], *España heroica. Estampas de la Guerra Civil Española* (Fritz C. Mauch, Paul Laven, Joaquín Reig-Gozalves, 1938) [nacionalista], así como materiales contenidos en la compilación de documentos titulada *Vascongadas*, ya mencionada anteriormente.

cambiar el significado de las imágenes?, ¿cómo, utilizando los mismos documentos visuales que las propuestas de tendencia pro-republicana que acabamos de mencionar, era posible dotarlos de un discurso antagónico? En ese sentido Vicente Sánchez-Biosca detecta dos estrategias empleadas a tal efecto: la minimización del rol de la población civil al poner el acento en la retirada de una tropa republicana armada; la mostración del responsable de tal hecatombe, Negrín, el cual haciendo gala de su indiferencia viaja en un coche fastuoso³⁶¹. Además, la noticia termina con la evidente celebración de una victoria, es decir, con la confirmación de quienes son los vencidos y los vencedores y, por consiguiente, con la futura paz de España conquistada ya en su integridad.

Una vez consideradas aquellas producciones anteriores a 1940, procede atender a aquellas posteriores que conceden una especial atención al propio traspase de la frontera dentro del proceso de traslación que el propio exilio implica. En esa dirección podríamos distinguir dos tipologías de films: por una parte estarían aquellos que muestran el cruce de la frontera como un elemento de ruptura de la unidad familiar -metáfora de una fractura colectiva entre vencedores y vencidos-, o el fin de una amistad, mientras que por otra habría aquellos que no atienden a personajes individuales sino que representan el éxodo masivo. Huelga decir que nos abstendremos de mencionar aquellas producciones en las que el paso de la frontera tenga una relevancia accesoria o bien constituya únicamente uno de los capítulos de la biografía de algún personaje histórico, pues estas figuras -en los casos que proceda- ya serán consideradas en el apartado dedicado a testimonios y personajes históricos; de la misma manera, tampoco se aludirá a aquellos documentales que efectúan un recorrido general sobre el exilio, la posguerra o la propia Guerra Civil y en los cuales el traspase de la frontera en sí no es otra cosa que un elemento más y de importancia secundaria.

En relación al primer tipo mencionado, destacan especialmente cuatro largometrajes de ficción, dos de ellos correspondientes a la década de los cincuenta, concretamente *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951) y *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953). Respecto al primero, al comienzo la acción se sitúa en enero de 1939 y muestra los bombardeos y el exilio [Fig. 31], utilizando diversos planos de archivo.



Fig. 31

Posteriormente se puede ver a una pareja formada por un comandante republicano, Alberto Santisteban, y una mujer enferma -aunque luego sabremos que lo que sucede es que está a punto de dar a luz-, los cuales se cobijarán en un caserón presuntamente abandonado. Finalmente éste resultará estar habitado y la mujer será auxiliada en el parto, pero Alberto tendrá que exiliarse a

³⁶¹SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "La 'Retirada' vue du côté franquiste". En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 123-124.

causa de su lucha en el bando perdedor, aunque sin embargo parece ser consciente de sus malas decisiones en política. A continuación, el film mostrará las vivencias de este hombre que, una vez en Francia, se establecerá en Marsella, donde convivirá junto con otros exiliados. Cabe decir que Alberto pasará también un tiempo en un campo de concentración soviético puesto que, siempre con la finalidad de reunirse con su mujer, se hará miembro del partido comunista, pero a causa de ciertas discrepancias con este órgano acabará internado en un campo, consiguiendo escapar y retornando de nuevo a Marsella. En esta ciudad será herido por parte de sus antiguos compañeros, aunque finalmente será rescatado por el capitán de un navío, un tal Manuel, el cual está enamorado de su mujer.

Por ello podemos afirmar que la frontera actúa como el espacio de separación de la pareja, aunque luego la acción del film se sitúe en territorio extranjero, es decir, se opta por mostrar las vivencias del exiliado en el país de acogida, cuestión que sin lugar a dudas es muy poco habitual en la cinematografía española, pues la inmensa mayoría de ellos se centran en la vida del exiliado una vez ha regresado a su país. Aparte de esto, el largometraje presenta otra singularidad que ha sido muy bien subrayada por parte de Vicente Sánchez Biosca: concretamente nos referimos a la ambigüedad política del mismo, pues en un momento dado la acción transcurre en un café en el que se reúnen los personajes protagonistas y Manuel invita a beber dos botellas de Rioja a los exiliados, los cuales al ver el atuendo militar de éste se preguntan si es o no fascista, a lo que Manuel responde que para tomar un vaso de vino no se pide afiliación política y simplemente se define como “español”³⁶². Por otra parte, también dicho historiador se acerca de nuevo a este film en otro texto, mencionando en esta ocasión, con mucho acierto, de qué manera el film pone de manifiesto el cambio del discurso franquista en relación a varios aspectos entre los que sobresale la relativización del discurso triunfalista de los vencedores, de ahí que el tema de la Retirada sea considerado de distinta manera; concretamente afirma lo siguiente: “*Quelque chose à changé dans le discours du régime par rapport à 1939; quelque chose que la gestion des images révèle de façon privilégiée: l'honnêteté de certains ennemis (pas tous), le drame humain de la “retirada”, et, surtout, la suppression de deux moments qui faisaient de l'information de 1939 un climax, à savoir: le discours triomphaliste des vainqueurs et la condamnation du président du gouvernement républicain*”³⁶³.

Por lo que respecta al otro film citado, *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), éste pone de manifiesto las penurias que tendrían que vivir aquellos que eligiesen el camino equivocado, es decir, el del exilio. De hecho, se centra en la historia de dos combatientes

³⁶²Véase al respecto: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito a...*, *Op. Cit.*, pp. 171-172.

³⁶³SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “La 'Retirada' vue du...”, *Op. Cit.*, p. 129.

republicanos que se separarán al final de la guerra, pues uno de ellos decidirá exiliarse (Miguel) mientras que el otro optará por ejercer de médico en un pueblo de los Pirineos (Antonio) y, a pesar de que inicialmente sus vidas se separen según sus elecciones, se reencontrarán cuando el exiliado regrese como combatiente guerrillero y sea herido, siendo su amigo médico quien le atenderá y junto a quién perecerá. Una muerte que pone fin a una vida llena de desgracias: estuvo internado en los campos franceses, participó en la resistencia durante la ocupación alemana en Francia y su mujer falleció a causa de un bombardeo. En esta ocasión el pasado del protagonista será expresado mediante *flashbacks*, en uno de los cuales se puede ver que, en un primer momento, Antonio también se iba a marchar, pero a seis kilómetros de la frontera decidió bajar del camión en el que iban sus compañeros y no huyó del país, afrontando la situación bajo un cuadro legal comprensivo. Miguel por su parte sí que optará por alcanzar el territorio francés, cuestión que podremos apreciar gracias a otro *flashback* en el cual él mismo actuará como narrador, al mismo tiempo que permite ver a los grupos de población civil y militar huyendo hacia la frontera franco-española, destacando la presencia de la señalización de Le Perthus [Fig. 32-34].



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

Así pues, la separación de los amigos implica que el que parte toma la elección errónea, indicando que su pésimo futuro era el mismo que, por extensión, les aguardaba a todas las personas que vemos cruzar la frontera, poniendo de manifiesto la clara intencionalidad política del film, sintetizada a la perfección en las siguientes palabras de Román Gubern: “*Dos caminos era una llamada a la sumisión de los vencidos dóciles*”³⁶⁴.

Sin embargo son cosas distintas la finalidad que tuviese el largometraje y la recepción del mismo, pues más allá de los problemas que tuvo a la hora de autorizarse y de las prevenciones que se tomaron a la hora de exhibir esta producción en Francia por su tratamiento de los campos franceses, en relación a la representación de los personajes que deciden partir o quedarse en el país son de gran interés las siguientes palabras de Jorge Semprún, enviadas a los dirigentes del Partido Comunista de España en el exilio: “... *todas las simpatías del público van hacia el*

³⁶⁴GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra...*, *Op. Cit.*, p. 114.

protagonista «rojo», que es un valiente, un «idealista»... Muere como un héroe, y frente a él su compañero que eligió quedarse resalta como un pobre cobarde. Algunas frases del antagonista, que fue de la brigada Lister, claro, me gustaría oírlas en un cine de Cuatro Caminos; cuando dice, por ejemplo, que «triunfaremos, pese a todo» o que él ha elegido volver a España como guerrillero «por la puerta grande, a conquistar la libertad»³⁶⁵ Es decir, una cosa era la intención propagandística del film y otra muy distinta fue la recepción que tuvo por parte de determinados sectores en sus sesiones de proyección.

Y es que justamente las imágenes de la Retirada son una imagen inseparable y fundamental de la iconografía que conforma el imaginario visual de la Guerra Civil española, sintetizando magníficamente la idea de la desesperación en la cual innumerables personas, bajo unas condiciones atmosféricas sumamente adversas, se vieron impelidas a emprender un penoso camino. Es por ello que Vicente Sánchez-Biosca, con muy buen criterio, afirma la capacidad pro-republicana de las mismas, concretamente lo expresa del siguiente modo: “*Ce qui en fait aucun doute, c'est que l'idée de victime civile innocente présuppose -narrativement parlant- un antagoniste, l'ennemi connoté négativement. Ou, en d'autres termes, que l'imaginerie de la "retirada" bascule, indépendamment de l'idéologie de son consommateur ou de son producteur, du côté des vaincus. Elle est, si l'on peut dire, volontairement ou non, pro-républicaine*”³⁶⁶.

También sobre la separación familiar y siguiendo un estricto orden cronológico, además de las dos producciones mencionadas existen posteriores realizaciones de menor importancia, piénsese al respecto en el cortometraje del Grupo 3P titulado *El final* (Artur y Carles Peix i García y Xavier Peiz i Orobitg, 1975) (17 minutos). Éste, hablado en catalán, se centra en una pareja que tiene que separarse, pues él parte hacia el exilio unas pocas horas antes de la entrada de los rebeldes en Barcelona, mientras que a ella le corresponderá comenzar una nueva vida desde cero y sola.

De mayor importancia es el último film que comentaremos en relación a esta cuestión de la ruptura familiar a causa de la guerra, concretamente se trata de *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), una producción que aborda la situación de Cataluña durante toda la contienda, terminando con el fin de la misma y cuyo guión se debe a Manuel Gutiérrez Aragón. Si bien la realización se contextualiza toda ella plenamente en el marco de la Guerra Civil, pues la historia comprende desde el mes de julio de 1936 hasta el mes de enero de 1939, aquello más significativo de la misma es que plantea un acercamiento al conflicto desde el bando de los

³⁶⁵DIEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 266.

³⁶⁶SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “La 'Retirada' vue du...”, *Op. Cit.*, p. 121.

vencidos³⁶⁷, más exactamente a partir de las vivencias de este periodo experimentadas por parte de una familia burguesa que vive retirada en un pueblo cercano a Barcelona (el film se filmó en Gelida) donde iban a veranear y dispondrán prolongar ahí su estancia hasta que cese la contienda. El largometraje pone de relieve los diferentes posicionamientos presentes en el seno de una misma familia, en la cual los protagonistas son republicanos y decidirán ocultar al hermano y su cuñada en su casa al ser del bando contrario. Sin embargo, justamente al final del film serán los propios protagonistas aquellos que tendrán que marcharse y lo harán junto a la gran multitud que partirá hacia Francia, pudiéndose ver las dos columnas del ejército republicano ya vencido y habiendo considerado su necesaria huida [Fig. 35-36]. Es decir, a pesar de que la ruptura entre los dos hermanos no sea un tema crucial para el film, no por ello éste deja de representarla, una separación que se funde con el éxodo masivo de personas.



Fig. 35



Fig. 36

Un aspecto clave a valorar es aquél que se refiere a cómo la censura percibió el largometraje, pues inicialmente estaba previsto que en la conclusión se mostrase la huida de los soldados vencidos y también las tropas marroquíes de Franco a caballo sosteniendo la bandera bicolor, pero dicho final fue suprimido³⁶⁸ porque se consideró que no era pertinente mostrar a esta caballería dado que en términos históricos no combatieron en Cataluña³⁶⁹. Por otra parte, respecto

³⁶⁷Son muy elocuentes en este sentido las palabras del director publicadas en *La Vanguardia*: “En *Las largas vacaciones del 36* intento recobrar la memoria de otros muchos y, por vez primera, reivindicar un mundo cuyo recuerdo nos ha sido prohibido durante muchos años”, en CAMINO, Jaime: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 09-11-1976, p. 5.

³⁶⁸Por lo que respecta a la relación que esta propuesta mantuvo con la censura, el periódico *La Vanguardia* recoge en varios de sus artículos informaciones al respecto, véanse los siguientes textos: “Los directores de cine piden de nuevo la supresión de la censura”. *La Vanguardia*, 16-07-1976, p. 37; MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 01-08-1976, p. 44; PERMANYER, Lluís: “De censura”. *La Vanguardia*, 16-09-1976, p. 88. Asimismo, el film no se proyectó el día que correspondía en el Festival de Cannes y, además, luego se redujo a un pase privado, véase: MASO, Ángeles: “Violencia, erotismo y el compromiso político”. *La Vanguardia*, 25-06-1976, p. 57.

³⁶⁹Así lo expone Manuel Gutiérrez Aragón, guionista del film: “*Aquí sí que intervino la censura y cortó el plano final. Consistía en la salida de las tropas republicanas de Gelida, el pueblo donde se desarrollaba la acción, y la entrada de los moros. La censura cortó la entrada de los moros. Era un plano muy bonito*”, en TORRES, Augusto M.: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Editorial Fundamentos,

a la acogida de éste, cabe decir que en el periódico *La Vanguardia* se publicaron varias cartas de lectores, entre las cuales sobresale especialmente una que luego fue respondida por parte del director y que permite captar de manera muy clara cómo en esas fechas todavía la contienda y la imagen de los republicanos eran temas vivos y no exentos de polémica a la hora de evaluar su representación. Exactamente nos referimos al escrito que publicó un tal Pedro Valls Montal, el cual expresó su descontento acerca de la representación que el film ofrecía de la vida en Gelida durante la Guerra Civil, pues justamente allí la pasó el que escribe³⁷⁰. Tras acusar a Jaime Camino de tergiversar los hechos, enumeró los diversos asuntos que consideraba equivocados, sintetizables en los siguientes: la construcción de un fuerte en el campanario de la iglesia por parte del cura, paisanos y la guardia civil; la secuencia en la que los protagonistas, ataviados como veraneantes con sombrero y corbata, comen una magnífica paella, según él estimado totalmente inviable en esas fechas; la presencia de un retrato de Companys en el comedor de una casa de veraneo; y lo que más nos interesa, el falseamiento en la representación de la Retirada. A propósito de esta escribió exactamente lo que sigue: “*Por último, aquellas escenas finales en que el Ejército derrotado se repliega impecablemente vestido y afeitado, tanto los soldados como los oficiales, es para reírse. El azar quiso que el que suscribe formara parte de aquel derrotado Ejército y que fuera en mi mismo pueblo natal donde hiciera mi última singladura como combatiente del Ejército Republicano, y yo sé cómo íbamos de ropa, de nutrición y no digamos de limpieza. Lamentable, señor Camino. Los que pasaron aquellas largas vacaciones, no hubieran deformado la realidad como Vd. hace en esta película*”³⁷¹.

De igual o más interés es la respuesta que en el mismo periódico le ofreció pocos días más tarde el realizador donde, más allá de corregirle en determinados asuntos que poco interés tienen para este estudio, respecto a aquello que nos concierne y en relación a las objeciones citadas, exactamente le escribió lo que sigue: “[...] *Sabemos todos, que en otros lugares, gran parte del clero, las autoridades y muchos oligarcas intentaron sumarse al alzamiento, haciéndose fuertes en iglesias, conventos y cuarteles, al igual que puedo afirmar que se comieron muchas paellas en aquel verano del 36, que en más de una casa colgaron el retrato del presidente Companys y que, aun retirándose el Ejército republicano, el barbero de la tropa solo concluyó con la definitiva*

1992 (1ª de. 1985), p. 64. De igual modo cabe considerar que el film, aunque sea de manera muy tangencial, alude al fenómeno de la emigración interior, pues el personaje de la criada de la familia, interpretado por Ángela Molina, es de origen andaluz.

³⁷⁰Por lo que respecta a las demás cartas, sus referencias hemerográficas son las que siguen: ALMIRALL, José: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 16-11-1976, p. 7; GOTZENS MARTÍNEZ, Salvador: “Más sobre ‘Las largas vacaciones del 36’”. *La Vanguardia*, 17-11-1976, p. 7. La primera crítica los siguientes aspectos: el tratamiento ofrecido al clero (pocos se sumaron al alzamiento en Cataluña), afirma que en los pequeños pueblos catalanes no había guardias civiles y censura el hecho que los oficiales republicanos no lleven los distintivos de mando correctos, así como también alude a varios detalles que considera inverosímiles. El segundo escrito simplemente suscribe los comentarios de la carta de Pedro Valls.

³⁷¹VALLS MONTAL, Pedro: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 04-11-1976, p. 5.

derrota de aquél. [...] Ni los protagonistas de la película se pasean todo el tiempo con sombrero y corbata (¡!), ni soldados en retirada van afeitados y vestidos impecablemente. Lo que sí me será permitido es mostrar a un oficial del Ejército republicano aseado, limpio y bien afeitado. Así fue posible y así lo he querido”³⁷².

Una vez mencionadas aquellas producciones relativas a la partida hacia Francia que concedían una atención a la ruptura familiar o sentimental, a continuación consideraremos aquellas que muestran el mismo traspase de la frontera en términos generales y al margen de este tipo de rupturas de tipo sentimental. En esta dirección podemos traer a colación *La encrucijada* (Alfonso Balcázar, 1959), un largometraje en el cual la partida tiene lugar durante el transcurso del conflicto bélico y no a su fin. En éste los que se marchan son un matrimonio de titiriteros, Mario y Sandra, quienes deciden huir pidiendo ayuda a un hombre que se encarga justamente de pasar a gente a Francia de manera remunerada. No obstante, justo el día antes de comenzar el viaje se les une al grupo un sacerdote de identidad desconocida que también desea marcharse. Además, la protagonista y el guía se enamorarán, y éste último recibirá la orden de detener al sacerdote, de tal manera que la situación se complicará notablemente. No sería pertinente extendernos en cuestiones argumentales que nada tienen que ver con el tema que nos ocupa, pero se ha considerado necesario mencionar el film simplemente porque opta por mostrar la partida de ciudadanos en el contexto concreto de la Guerra Civil, de la misma manera que lo hará la siguiente producción que valoraremos, es decir, *Uno del millón de muertos* (Andrés Velasco, 1976), cuyo argumento está escrito por el periodista Emilio Romero. En éste se asiste a la historia de una novicia cuyo destino cambia a causa de la quema de su convento en 1936 a manos de los milicianos. A causa de tal evento, huirá hacia Francia para alejarse de la Guerra Civil junto a un médico que anteriormente le ha brindado su ayuda y del cual se enamorará. Pero, eso sí, la estancia será temporal, pues una vez terminada la contienda emprenderán su regreso hacia España, destacando especialmente el episodio dedicado al retorno: mientras entran al país se encuentran propiamente con la Retirada, es decir, con las columnas republicanas que parten al exilio y, en este cruce, el médico recibirá una herida de bala que dará punto y final a su vida.

Además de estos dos títulos, cabe considerar otra realización de Jaime Camino, concretamente *El largo invierno* (1991), film que por poco no hemos podido considerarlo como una producción en la que se produce una ruptura familiar, pues no faltan intentos a lo largo del largometraje para que esto suceda, pero sin embargo ninguno de ellos fructifica a causa de la muerte de algún personaje en varias ocasiones. En este caso la propuesta se focaliza en los últimos días de la Barcelona republicana y, por lo tanto, en la inminente entrada de las tropas franquistas

³⁷²CAMINO, Jaime: “Las largas...”, *Op. Cit.*, p. 5.

en la capital catalana, todo ello visto a través de la vida de una familia en concreto, los Casals, dividida ideológicamente entre republicanos y nacionales. Esta desavenencia se materializa en el distanciamiento de los dos hermanos de la familia, pues si bien Casimiro Casals apoyará el alzamiento nacional y, consecuentemente, partirá de su casa, Jordi por su parte se ocupará de la familia y de su casa. Sin embargo y a tenor del presente estudio, el interés de este film radica en qué muestra el gran éxodo de los republicanos partiendo ante la derrota y la caída de la ciudad condal a manos de los sublevados, incidiendo también en la separación de personas en concreto, como es el caso del pequeño de la familia que tiene que distanciarse de un amigo que se marcha hacia Francia. Asimismo, también en términos argumentales, otra de las historias que conforman esta realización guarda relación con la frontera hispano-francesa, en este caso se trata del devenir de la relación sentimental que mantienen dos personajes, Emma Stapleton, profesora de una escuela para niños sordomudos, anteriormente miembro de las Brigadas Internacionales, y Ramón Casals. Empero las vacilaciones iniciales que él experimentará ante la decisión de partir a Francia, ella se quedará embarazada y decidirán marcharse, pero él será herido y erróneamente dado por muerto, aunque finalmente y a pesar de esconderse, será delatado, detenido y fusilado. Así pues, podemos afirmar que tanto la huida masiva como el intento de exilio de personajes en concreto ocuparán un lugar destacado en esta realización.

Más allá de estas producciones en las cuales el tema del exilio tiene una importancia sustancial para el argumento, naturalmente existen muchas propuestas de no ficción en las cuales, si bien aparece este asunto o se considera el cruce de la frontera, éste es simplemente un elemento más dentro del conjunto. Entre muchas otras, podríamos aludir a realizaciones como *¿Ha visto usted España?* (Equipos NO-DO, 1963) o *Vida y paz* (Juan Piquer, Lorenzo Soler de los Mártires, 1965). Ambas realizaciones tienen en común un claro enfoque franquista y, aunque sea de manera muy tangencial, muestran imágenes del exilio republicano, aunque evidentemente muy bien contextualizadas bajo la retórica propagandística del régimen, denunciando los crímenes cometidos por los leales a la República y la paz y bienestar alcanzados tras la victoria nacional. Por lo que respecta a la primera mencionada, se trata de un medimetraje (26 minutos 10 segundos) pensado para tener difusión en el extranjero, razón por la cual se realizaron también versiones en francés e inglés. En él se propone un enfoque de la Guerra Civil totalmente centrado en atacar el comunismo, subrayando la importancia de la influencia soviética en el Estado español, así como también dando cuenta de las destrucciones de edificios religiosos. Por otra parte, además de mostrar las Brigadas Internacionales, se puede ver también la partida hacia el exilio una vez derrotada Cataluña, terminando con un par de rollos centrados en la idea de la reconstrucción del país, la paz alcanzada y la bienaventuranza bajo el régimen franquista. El segundo film citado plantea una suerte de recorrido a través de la historia española empezando en

1963 con la bomba de plástico como intento terrorista en la sección de pasaportes de la Dirección General de Seguridad, retrocediendo luego en el tiempo y mostrando imágenes de la proclamación de la República en 1931 y de las destrucciones de edificios religiosos. Se destacarán determinados hechos comprendidos desde esta fecha hasta la proclamación de la Guerra Civil (enfrentamientos entre los partidos, paro obrero,... con especial énfasis en destrucciones y crímenes), mientras que sobre la contienda propiamente presenta diferentes imágenes, entre las cuales, además de las Brigadas Internacionales, se muestra también a los republicanos que cruzan la frontera. Justo después de todos estos acontecimientos, el mediometraje (21 minutos 40 segundos) considera que ha llegado finalmente el momento de la reconstrucción y la paz.

Como es evidente, éstas imágenes también tendrán una importante presencia en producciones opuestas al régimen, bien sea mediante secuencias que recreen los hechos o a partir del uso de imágenes de archivo -piénsese al respecto en el abundante uso de éstas últimas en reportajes y documentales sobre la Guerra Civil-. Sin embargo, no nos proponemos cuantificar y citar todas aquellas realizaciones en las cuales se emplean estos materiales, pues poco aportaría al estudio, sino que en cambio hemos optado por mencionar una propuesta que hace un peculiar uso de las imágenes de archivo y, por tanto, merece ser subrayada entre las numerosas producciones que simplemente las emplean a modo de documentación. Nos referimos a *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974-1977), largometraje en el cual, con gran dosis de sarcasmo, se muestran las imágenes de la evacuación de 1939 generando una gran confrontación al combinar palabras e imágenes. Primeramente se muestran fusilamientos y, justo después, materiales de archivo de gente que huye en la zona de Hendaya hacia Francia, precedidas del rótulo sobreimpreso “*Las tropas del general Mola avanzan en el norte hasta la frontera francesa*”, mientras se escucha irónicamente la letra de una canción que dice lo siguiente: “*Lucharemos todos juntos, todos juntos, en unión, defendiendo la bandera de la santa tradición, lucharemos todos juntos, todos juntos, en unión, defendiendo la bandera de la santa tradición, cueste lo que cueste se ha de conseguir...*”.

Por otra parte y antes de finalizar, también sería conveniente aludir a un film en el que no se produce ningún exilio, pero el tema resulta clave para comprender la propuesta y la intencionalidad que reside en ella: *Diálogos de la paz* (José María Font Espina, Jorge Feliú, 1965). El argumento gira en torno a Amparo, viuda de un capitán del ejército republicano que busca el cadáver de su marido en Aragón en 1939, exhumando una fosa en la que se encuentran restos de combatientes de ambos bandos. Un periodista quiere convencerla de que deje atrás su vida y parta a Francia, ofreciéndole trabajo. A ella le parece buena idea una vez haya encontrado el cuerpo de su esposo, pero Julio, un hombre que combatió en el bando de los sublevados y está enamorado de ella, quiere que permanezca y rehaga su vida con él, haciéndose cargo del hijo de

ésta con Juan. A pesar de que Amparo se decide a coger un tren rumbo a la frontera, antes de subir al camión que debía llevarla a Francia se detiene y cambia de opinión, pues se imagina a ella junto a Julio y su hijito, comenzando una nueva vida y dejando atrás el pasado, de modo que opta por permanecer en España. Una propuesta que deriva, claro está, de la campaña propagandística de los XXV años de paz, pues el Ministerio de Información y Turismo convocó un concurso de guiones cinematográficos en torno a la Guerra Civil y, si bien el primer premio quedó vacío, el segundo recayó en este título. Por ello García Escudero afirmó que la película se acogía muy bien a los parámetros que él definió de reconciliación³⁷³, un hecho al que debemos añadir que los directores de la realización, a la vez guionistas de la misma, habían estudiado en la Escuela Oficial de Cinematografía. Un título, en definitiva, que cabe ubicar en la senda de aquellos que apostaron por la reconciliación nacional y que, en el fondo, no se halla tan lejano, o por lo menos sigue la senda, del primer film que integra un exiliado español, es decir, *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948).

Ya para concluir, una vez consideradas las producciones españolas que hemos valorado como más significativas en relación a la representación de este asunto, es necesario advertir que si bien existen numerosos audiovisuales franceses más o menos recientes que abordan el tema de la Retirada, normalmente este episodio no se considera de una manera aislada sino que comprende también la cuestión de los campos de internamiento y en la mayoría de los casos el acento recae justamente en este tema; por esta razón, en vez de considerar dichas propuestas en este punto, todas ellas serán valoradas en el apartado que les corresponde, es decir, en aquél dedicado a los campos d'*hébergement*.³⁷⁴

³⁷³ Exactamente lo expresa del siguiente modo: “*Un guión de categoría; de excesiva categoría quizá. Dentro de la consigna que yo me había fijado: ni retórica, ni horrores; reconciliación*”. GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta, 1978, p. 118.

³⁷⁴ Podríamos citar una gran cantidad de títulos al respecto, valgan a modo de ejemplo un par de ellos: *De la retirada a la reconquista* (Emile Navarro, 2012), el cual si bien considera la Retirada, traza un recorrido a través de las diferentes situaciones que vivieron, desde su estancia en los campos hasta su participación en la resistencia francesa; o *No pasaran, album souvenir* (Henri François Imbert, 2003), posiblemente una de las realizaciones más interesantes sobre el devenir de los republicanos españoles en Francia a partir de una indagación que comienza con un intento de recopilar postales; sobre estos dos films, así como sobre muchos otros que comprenden el tema que ahora nos ocupa, remitimos al apartado dedicado a los campos de internamiento, véanse al respecto las páginas 233-256 de la presente tesis doctoral.

2.2.3.- LUGARES DE DESTINO

El objetivo de este apartado se puede concretar, fundamentalmente, en dos cuestiones: ver cuáles han sido los países europeos de destino de los exiliados que han tenido mayor presencia en el cine español, aludiendo también al caso de otras cinematografías, y atender a cuál es la representación que se ha ofrecido de sus habitantes y de la recepción o trato que éstos tienen con los españoles. A partir de estos dos elementos, considerando los films de una manera ordenada en términos cronológicos, será factible ver hasta qué punto la imagen ofrecida de los exiliados responde a las distintas realidades históricas, así como se podrá estimar cuáles han sido las visiones que se han querido aportar en los diferentes momentos. No obstante, cabe decir que se trata de un apartado que pretende efectuar una valoración global sobre la cuestión en términos geográficos e históricos, pues los elementos más puntuales ya se desarrollarán en los espacios preceptivos (campos en Francia, Alemania o la Unión Soviética, vivencias relativas a las Segunda Guerra Mundial,...). Por consiguiente, se tomarán en consideración únicamente aquellos films que aporten información significativa sobre el país de destino, evitando caer en la elaboración de una relación nominal de todos ellos, reparando por tanto sólo en los que proporcionen contenidos sustanciosos para este punto del presente estudio. Advertimos también que al final de este apartado hacemos una breve alusión, sin ánimo de exhaustividad alguno, a la representación de la emigración con destino a Estados Unidos y América Latina, pues si bien son temas que quedan fuera de nuestro objeto de investigación, nos ha parecido oportuno aludir a ello en términos comparativos y porque existe algún título de enorme interés que merece, por lo menos, ser mencionado.

2.2.3.1.- EL CASO FRANCÉS: METRÓPOLIS Y DEPARTAMENTOS DE ULTRAMAR

Respecto al exilio en Francia cabe decir que demográficamente éste fue el país que recibió una mayor cantidad de españoles, motivo por el cual no debe sorprender que aparezca en muchas realizaciones como destino de los exiliados. Sin, embargo, tal como veremos, no conlleva que en ellas se proponga una representación que aporte información significativa al respecto; caso excepcional sería el de aquellas propuestas que se centran en algún episodio concreto del exilio español: los campos de internamiento, el maquis y la participación en la Resistencia francesa, la actividad anti-franquista desde el exilio o la presencia española en el ejército del general Leclerc. Así pues, aquellos films que muestran españoles exiliados al margen de estos aspectos en concreto, poca información aportan al respecto, en términos generales, sobre las condiciones de vida, la implicación política, el asociacionismo o la integración, entre otros aspectos clave en los

procesos migratorios.

No obstante, atendamos en primer lugar a las cifras numéricas y al contexto histórico para poder ubicar con mayor precisión el exilio republicano en suelo francés. En ese sentido es fundamental tener en cuenta que, antes de esta emigración política tan significativa, Francia ya había sido un destino muy frecuente de las migraciones políticas españolas de los siglos XIX y XX -no olvidemos, además, que antes del exilio republicano ya se dieron en pequeña medida emigraciones políticas durante la Dictadura de Primo de Rivera-; por lo tanto, había ya una importante cantidad de población española residiendo en el territorio galo antes de la llegada de los exiliados a causa de la contienda. Podemos decir que en un censo efectuado en 1936 la colonia de españoles en Francia estaba formada por unos 253.000 individuos³⁷⁵. Sin embargo, la recepción de éstos en el país vecino no fue demasiado favorable en el siglo XIX; piénsese al respecto en el cierto respeto que inspiraban los liberales españoles a las autoridades francesas. Una situación distinta es la que vivieron en Gran Bretaña, país que actuó como una suerte de centro de acogida para refugiados entre 1823 y 1830, mientras que a partir de esta fecha y a raíz de la Revolución de Julio, nada menos que unos 1.500 españoles partieron de Londres a Francia, momento en el cual sí que se produjo una evidente solidaridad hacia estos refugiados, pero se vieron desbordados ante una llegada masiva, pues en septiembre de 1831 ya contaban con 2.867 españoles³⁷⁶. No obstante, es necesario especificar que en este punto no consideraremos detenidamente la cantidad de españoles que había en Francia con anterioridad a la Guerra Civil, pues esta cuestión, así como su distribución en los distintos departamentos, será considerada en el bloque dedicado a la emigración económica española a dicho país, pues evidentemente el motivo por el cual partieron es distinto y, consecuentemente, no es éste el espacio propicio para analizarlo³⁷⁷.

Pero al margen de estas emigraciones, sin lugar a dudas fue el exilio republicano del siglo XX el más significativo en términos numéricos, tanto que en varias ocasiones ha llegado a eclipsar los estudios centrados en los emigrantes que durante la época de entreguerras partieron a Francia por razones económicas o, al menos, ajenas a motivos políticos³⁷⁸; incluso podemos

³⁷⁵ALTED VIGIL, Alicia: “La ayuda asistencial española y franco-española a los refugiados”. En ALTED VIGIL, Alicia; DOMERGUE, Lucienne: (Coords.): *El exilio republicano español en Toulouse 1939-1999*. Madrid: UNED Ediciones, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 73.

³⁷⁶SIMAL DURÁN, Juan Luis: *Emigrados. España y el exilio internacional, 1814-1834*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, colección Historia de la Sociedad Política, 2012, p. 262. A su vez, este libro deriva de la siguiente tesis doctoral: SIMAL DURÁN, Juan Luis: *Exilio, liberalismo y republicanismo en el mundo atlántico hispano, 1814-1834*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia Contemporánea, dirigida por el Dr. Juan Luis Pan-Montojo González, 2011.

³⁷⁷Véanse al respecto las páginas 497-512 del presente estudio.

³⁷⁸Esta cuestión ha sido muy bien valorada por parte de Natacha Lillo, quien además de trazar un muy buen análisis sobre la historiografía que se ha acercado a la emigración española en Francia a lo largo del siglo XX, detecta esta situación y la describe en los siguientes términos: “*Cuando, en 1995, empecé a investigar*

dividir en diferentes etapas el exilio de la Guerra Civil española en función de los momentos en los que se produjo una mayor llegada de españoles a este país. Así pues, procede a continuación valorar las principales fases de éste y, en ese sentido, la primera de ellas correspondería a finales de agosto de 1936 y comienzos de septiembre, a consecuencia de la toma de Irún y el cierre de la frontera por los nacionales, así como la de San Sebastián -mientras que Bilbao y su “cinturón de hierro” logrará resistir más tiempo-, momento en cual partieron numerosos adultos junto a los niños evacuados, ya considerados anteriormente. Ante la llegada de refugiados, el gobierno francés emprendió una política que pretendía fomentar el regreso y, en caso negativo, era menester intentar alejarlos de la frontera, así como de la zona de París y sus alrededores, una medida que ya estuvo vigente durante la Monarquía de Julio³⁷⁹. Aún más importante, en términos numéricos, sería la migración que se produjo, fundamentalmente, a raíz de la caída de Bilbao, aunque ésta tuvo lugar, aproximadamente, entre julio y octubre de 1937 y supuso, al parecer de los diferentes especialistas, el exilio de unas 120.000-160.000 personas³⁸⁰. Otros momentos clave fueron la Retirada desde Cataluña, episodio que sucedió entre enero y febrero de 1939, el cual nos abstendremos de valorar en tanto que ya ha sido considerado en el apartado anterior; o los últimos capítulos de la guerra, entre marzo y abril de 1939, en la zona levantina, cuando se produjo la partida de un contingente de población hacia las colonias francesas del Norte de África y que

*sobre la presencia española en Francia a lo largo del último siglo, me llamó rápidamente la atención el hecho de que la bibliografía al respecto fuese bastante escueta y muy desigual tanto en Francia como en España. En Francia, existen muchos trabajos sobre el exilio de 1939 -artículos, libros, numerosísimos testimonios escritos de dirigentes políticos destacados o de simples soldados anónimos de la guerra civil-, pero casi nada sobre los españoles, mucho más numerosos aún, que dejaron su tierra para instalarse en el Hexágono por razones vinculadas con sus difíciles condiciones de vida en España, a pesar de que era un fenómeno que empezó a finales del siglo XIX y luego tomó proporciones notables”, en LILLO, Natacha: “La emigración española a Francia a lo largo del siglo XX: una historia que queda por profundizar”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 7, 2006, pp. 159-180.*

³⁷⁹Sobre este periodo y las diferentes políticas llevadas a cabo que afectaron a los españoles exiliados, destaquemos las siguientes aportaciones: ENCREVÉ, André: “La vie politique sous la monarchie de Juillet”. En BARJOT, Dominique; CHALINE, Jean-Pierre; ENCREVÉ, André: *La France au XIX siècle*. Paris: PUF, 1995, pp. 169-212; GOSELIN, Ronald: “Mémoire et symbolique républicaines à Paris sous la monarchie de Juillet et la IIe République”. En AGULHON, Maurice (Ed.): *Cultures et folklores républicains*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1995, pp. 349-367; TULARD, Jean: *La Préfecture de Police sous la Monarchie de Juillet. Suivi d'un inventaire sommaire et d'extraits des rapports de la préfecture de police aux archives nationales*. Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1964; VAUCHELLE-HAQUET, Aline; DUFOUR, Gérard: “Les Espagnols naturalisés français et les Espagnols ayant obtenu l'autorisation de fixer leur domicile en France de 1814 à 1831”. En AA.VV.: *Exil politique et migration économique. Espagnols et Français aux XIXe-XX siècles*. Paris: CNRS, 1991, pp. 31-51; VIGIER, PHILIPPE: *Paris pendant la Monarchie de Juillet (1830-1848)*. Paris: Association pour la publication d'une histoire de Paris, Hachette, 1991.

³⁸⁰Según Geneviève Dreyfus-Armand se trataría de más de 120.000 personas; por su parte Javier Rubio estima en 160.000 la cantidad de refugiados españoles. Véanse, respectivamente: DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Los movimientos migratorios en el exilio”. En ALTED VIGIL, Alicia; DOMERGUE, Lucienne (Coords.): *El exilio republicano español en Toulouse 1939-1999*. Madrid: UNED Ediciones, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 31; RUBIO, Javier: *La emigración de la guerra civil de 1936 a 1939. Historia del éxodo que se produce con el fin de la República española*. Madrid: Editorial San Martín, 1977, pp. 57-106.

cabría cuantificar entre unas 10.000-12.000 personas³⁸¹.

Una vez contextualizado muy brevemente el exilio a este país, comenzaremos a valorar a continuación la imagen ofrecida en los films, y lo haremos teniendo en cuenta, desde un enfoque diacrónico, cómo el cine ha representado a los exiliados en Francia analizando así de qué manera su concepción ha fluctuado a lo largo del tiempo. Cabe advertir que fundamentalmente nos referiremos a producciones españolas, pues la cinematografía francesa -salvo algunas excepciones que ya comentaremos- ha focalizado su atención no en las vivencias cotidianas de los exiliados españoles en el país galo sino en episodios en concreto tales como los campos de internamiento, el maquis y Resistencia, etc.

No obstante, empezaremos casi con una suerte de excepción, aludiendo a una realización francesa que representa a un refugiado español en territorio galo antes del fin de la contienda, nos referimos al caso de *La Belle Équipe* (Julien Duvivier, 1936), un film realizado, por tanto, bajo el gobierno del Frente Popular liderado por Léon Blum (1936-1938). De hecho, tal como afirma Inmaculada Sánchez Alarcón, durante este periodo sólo hubo dos largometrajes de ficción que mencionaron la contienda española, el que ahora valoramos y el ya aludido anteriormente a propósito de la evacuación infantil titulado *Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938)³⁸², una cuestión que atribuye a que los films de estas fechas no penetraban en asuntos de cariz ideológico, sosteniendo que “*La falta de eficacia de estas películas como vehículos ideológicos, claro síntoma de la confusión y el miedo que definen la época, resulta un importante impedimento para que la Guerra Civil Española aparezca en ellas. Resultaba imposible que, al igual como ocurre con otros temas causantes de controversia social como el propio movimiento frente-populista, una cuestión tan polémica en Francia como era el conflicto español pudiera aparecer en este cine mayoritario*”³⁸³. Sin embargo, aparentemente la propuesta trata cuestiones que encajan a la perfección con las políticas frente-populistas: por ejemplo, asuntos como la eficacia de las huelgas o la fraternidad y solidaridad obrera, pero a la hora de desarrollarlos es evidente que no ahonda en ellos y permanece más bien en el terreno de la indeterminación y la ambigüedad³⁸⁴. La figura del exiliado, Mario³⁸⁵, no constituye una excepción a esta tendencia, pues se quedará más bien en la superficie de la problemática y derivará hacia cuestiones de orden sentimental, si bien es cierto

³⁸¹Entre otros, véanse: DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Los movimientos...”, *Op. Cit.*, p. 34; SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *El exilio español...*, *Op. Cit.*, p. 74.

³⁸²Véanse al respecto las páginas 123-124 de la presente tesis doctoral.

³⁸³SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La Guerra Civil Española y el...*, *Op. Cit.*, p. 80.

³⁸⁴No debe olvidarse que el film tuvo dos versiones con dos finales distintos para exhibirse respectivamente en zonas burguesas y proletarias parisinas. Los dos finales aparecen reproducidos en: GUILLAUME, Geneviève: *Le Cinéma du Front Populaire*. París: Lherminier, 1986, pp. 68-72, 179-184.

³⁸⁵Este personaje está interpretado por un actor español, Rafael Medina, quien participa en la película policíaca *L’empreinte rouge* (Maurice de Canonge, 1937) nuevamente en el rol de un español, en esta ocasión llamado Pablo.

que se aludirá en varias ocasiones al conflicto o a la condición del emigrado. Mario es uno de los cinco protagonistas del largometraje, centrado en las aventuras de un grupo de obreros en paro que tras ganar la lotería decidirán poner el dinero en común y abrir una taberna, pero en ningún caso el film querrá penetrar en la psicología de la condición de este personaje o en tomar partido sobre el conflicto español. De hecho, si bien al principio de la producción su novia, Jeannette, dirá a sus compañeros de trabajo que él es portugués, más adelante no quedará duda de su nacionalidad española cuando, al ganar la lotería, afirmará en español, y con un acento perfecto, la frase “*Es estupendo, magnífico*”. Sin embargo, por lo que respecta a su estancia en Francia, es preciso destacar dos cuestiones en concreto: la primera, relativa a la expulsión de los refugiados españoles, pues al comienzo del film éste será buscado y perseguido por la policía francesa, siendo finalmente expulsado, reflejando así la decisión que tomó Francia a favor de la No-Intervención, y partiendo del país con Jeannette, con quien ya se había casado; y la segunda, que pone de manifiesto el sentimiento de solidaridad manifestado por parte de los otros amigos para con los refugiados españoles, pues uno de los cinco del grupo -Tintin- insistirá, cuando Mario diga que le echarán del país, en que él debe quedarse con ellos. No obstante, el film se guardará de penetrar con audacia crítica o voluntad propagandística en la contienda española; pero aun así se trata de un ejemplo significativo, no sólo por tratarse de una de las pocas muestras que en estas fechas aborda el asunto, sino también porque presenta a un español en territorio francés antes del “éxodo” masivo producido en 1939.

Una vez mencionado este caso tan singular, es preciso abordar el tema que nos concierne en este punto adentrándonos fundamentalmente en la visión ofrecida por parte de la cinematografía española y partiendo de un orden cronológico. Así pues, corresponde en primer lugar atender a las visiones que ofreció el cine franquista, pudiendo aducir que no se presentó a Francia en términos demasiado halagüeños, destacando al respecto y primeramente, dos realizaciones ya valoradas anteriormente, concretamente *Rostró al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951) y *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953). En ambas los protagonistas se relacionan con gente de izquierdas y, por ende, se verán sumergidos en innumerables contrariedades. En el primer caso destaca la relación del personaje principal con militantes del Partido Comunista de España en Marsella, así como su estancia en un campo de concentración soviético, regresando de nuevo a Francia y siendo herido por sus propios compañeros, representando la estancia en el extranjero como un periodo lleno de penalidades en contraposición con una España dispuesta a acoger a los vencidos que deseen volver, pues el propio protagonista cuando regresa dice lo siguiente: “*Estuvimos todos al borde de lo imposible, de lo irremediable, pero ahora vuelve la vida, la paz*”. Es decir, el periodo vivido fuera de su patria se plantea como una etapa oscura, que no es vida, así como tampoco no lo será la del protagonista del segundo film citado, quien tras su

partida estuvo en campos de internamiento franceses y participó en la Resistencia durante la ocupación alemana, regresando después al Estado español como un miembro del maquis; sin embargo, al final encontrará la muerte y será justamente un francés quien lo eliminará, aunque morirá al lado de un español, precisamente un amigo suyo que escogió el otro camino, el correcto, que consistía en quedarse en España a pesar de haber luchado en el bando republicano. Y el propio protagonista tomará consciencia del error que cometió al tomar la decisión equivocada, tal como confirman las siguientes palabras que pronuncia: “*qué lucha sin fe, jugándome la vida sin objetivo y pisando como un extraño esta tierra de España*”. Consecuentemente, podemos sostener que en ambos casos la estancia en Francia se convierte en una prolongación del mal camino elegido en España a causa de seguir manteniendo el contacto con militantes comunistas y, de hecho, no es en absoluto trivial que el personaje que mate al protagonista en el film citado en segundo lugar sea un francés. Tal es así que incluso se ha llegado a detectar una tendencia anti-francesa en determinados títulos cinematográficos de estas fechas y, respecto a los dos títulos mencionados, Carlos F. Heredero comenta “*que las imágenes de Rostro al mar (1951), primero, y de Dos caminos (1953), después, identifiquen a los crueles guardianes comunistas de los campos de refugiados, donde permanecen encerrados sus respectivos protagonistas tras la derrota en España, como cómplices y colaboradores del gobierno galo. La enemiga francesa se extendía así hasta la disidencia republicana de buen corazón*”³⁸⁶.

Asimismo, respecto a *Rostro al mar* y a propósito de la representación de las vivencias del protagonista en su estancia marsellesa, hay un espacio que se constituye como un elemento muy relevante: un café español, llamado *La guinguette*. Justamente los cafés eran unos espacios de congregación nada triviales si tenemos en cuenta que precisamente los films van a presentarlos como sitios clave de la comunidad exiliada (así como también emigrada) y aparecerán en numerosas realizaciones³⁸⁷ como aquellos lugares que les pertenecen y en los cuales pueden

³⁸⁶HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja del general Franco...*, *Op. Cit.*, pp. 144-145. Dicho autor considera que esta tendencia anti-francesa nace cinematográficamente en 1949 a partir del film *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), en el cual los soldados enemigos de las Brigadas Internacionales hablan en francés.

³⁸⁷También éstos se constituirán en un espacio muy recurrente e importante en la literatura sobre el exilio español. Por lo que respecta a la producción escrita desde el exilio, cabe destacar la gran labor desempeñada por parte del grupo de investigación GEXEL – *Grupo de Estudios del Exilio Literario*, adscrito al Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona, bajo la dirección del catedrático de literatura española contemporánea Manuel Aznar Soler, creado el año 1993 e integrado desde el año 2002 en el CEFID – *Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica*. Han desarrollado copiosas investigaciones en forma de congresos internacionales, coloquios, libros y estudios sobre esta temática, así como también un diccionario bio-bibliográfico de la producción editorial de los escritores exiliados, fruto de dos décadas de trabajo; la referencia concreta del libro es la que sigue: AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José Ramón: *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2014. También es preceptivo mencionar el proyecto editorial “Biblioteca del Exilio”, nacido en el año 2000 en la clausura del congreso *Sesenta años después*, celebrado en Collioure y coordinado por este grupo de

hablar y discutir sobre política e ideología. A pesar de que no abordemos en esta tesis doctoral el estudio de las migraciones extra-europeas, baste para comprobar la importancia concedida a los cafés para la comunidad exiliada la lectura del caso extremo y paródico del relato de Max Aub³⁸⁸ “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”³⁸⁹, libremente interpretado en el film de ficción de Arturo Ripstein titulado *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2001), y punto de partida de la propuesta de no ficción *Los que quisieron matar a Franco* (Pedro Costa, José Ramón da Cruz, 2006), la cual emplea este relato como el marco a través del cual desarrollar los diferentes intentos infructuosos de atentar contra la vida del caudillo.

A pesar de no tratarse de un film dedicado al exilio, es preciso mencionar una propuesta que, a pesar de situarse al borde de la necesidad, redunda en esta idea de Francia como territorio repleto de violentos comunistas: nos referimos a *Suspense en comunismo* (Eduardo Manzanos Brochero, 1956), cuya acción se sitúa en el sur de Francia; concretamente en un pequeño pueblo en el cual hay una escuela de comunismo que mandará tres alumnos a España para llevar a cabo acciones terroristas, aunque sin embargo la estancia en el país cambiará notablemente sus puntos de vista. Una propuesta de tintes cómicos que más allá de atacar al comunismo y caer en ridículo, poco aporta de nuevo al tema que nos ocupa.

Incluso avanzando en el tiempo y en una fecha como es 1960 encontraríamos otro film que redunda en la idea de presentar Francia, de nuevo la zona meridional, como un lugar habitado

investigación, cuya tarea consiste en publicar numerosas obras de los escritores exiliados a causa de la Guerra Civil.

³⁸⁸Max Aub, cuyo nombre completo era Max Aub Mohrenwitz, nació y pasó su infancia en Francia, aunque a los once años ya se trasladó a vivir a Valencia, mezclándose desde muy joven con los círculos intelectuales y residiendo en España hasta el mes de enero de 1939, momento en el que se exilió a Francia, viviendo en París. Sin embargo, tras ser denunciado como comunista fue detenido y llevado al Campo de Roland Garros, posteriormente al Campo de internamiento de Vernet y también el mismo año fue desterrado a Marsella, siendo nuevamente detenido en 1941 y deportado a Argelia, yendo al año siguiente a Casablanca y poco después a México, país en el que residió hasta su muerte. Visitó España en 1969, estancia de la que da cuentas en su célebre diario *La gallina ciega. Diario español* (1971). Por lo que respecta a su producción literaria, se trata de un autor muy prolífico que cultivó muchísimos géneros, tanto novela como teatro, poesía, relato o autobiografía. De entre toda su amplia producción, dentro de la novelística relacionada con el tema de la Guerra Civil española debemos destacar su serie de seis obras titulada *El laberinto Mágico*, formada por los siguientes títulos: *Campo Cerrado* (1943), *Campo de Sangre* (1945), *Campo Abierto* (1951), *Campo del Moro* (1963), *Campo Francés* (1965), *Campo de los Almendros* (1968); fuera de esta colección cabe mencionar dos novelas más: *Las buenas intenciones* (1954) y *La calle de Valverde* (1961). Sus referencias exactas son las siguientes: AUB, Max: *El laberinto Mágico*. Madrid: Alfaguara, 1978-1979; AUB, Max: *La gallina ciega*. México: Joaquín Mortiz, colección Confrontaciones, 1971. Aludamos también a la existencia de un film español focalizado en este autor, concretamente *Max Aub. Un escritor en su laberinto* (Llorenç Soler, 2002), una propuesta que plantea un recorrido a través de su vida desde el terreno de la no ficción, aunque integra algunos episodios ficcionados relativos a algunas de sus experiencias vitales clave, así como también utiliza entrevistas a testimonios e imágenes reales.

³⁸⁹Existe una colección de cuentos de Max Aub compilados en el libro titulado *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, editado por Seix Barral el año 1979, el cual recoge diferentes piezas pertenecientes a varios volúmenes, así como también la versión original de “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos” (1960), relato publicado originalmente en 1960 en la editorial mexicana Libro Mex Editores. La referencia concreta del libro es la que sigue: AUB, Max: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

por republicanos españoles activos en la lucha, en esta ocasión vinculados al maquis; concretamente nos referimos a *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), adaptación de la novela homónima de Emilio Romero, galardonada con el premio Planeta y basada en un caso más o menos verídico³⁹⁰. Este largometraje será considerado de nuevo en el apartado dedicado a los guerrilleros, de modo que en este punto simplemente mencionaremos que el protagonista no es un exiliado, sino un hombre que vive en España y que luchó en el bando nacional; en esta ocasión, trabajando como funcionario en el Ayuntamiento de Madrid desde hace unos cuantos años, un amigo suyo le pedirá que participe en una misión policial cuyo objetivo es acabar con los guerrilleros de Asturias. En el marco de la misión, irá a un cabaré frecuentado por un tal Dóriga, justamente el enlace entre los maquis y los republicanos exiliados en el sur de Francia. Tal y como es previsible, Juan resolverá su misión con éxito y logrará el encarcelamiento de estos oscuros personajes que actúan contra la ley, haciéndolo precisamente asociados con aquellos que ya se hallan fuera de la ley española: los exiliados.

Además de todas estas producciones que ofrecen una imagen claramente perniciosa del país galo, vinculándolo siempre con una militancia e ideologías que no pueden llevar a buen puerto, existen sin embargo otros films realizados durante la dictadura, si bien ya de mediados de los sesenta, que se desmarcan de esta perspectiva y muestran una visión mucho más relajada del país vecino y de sus habitantes. En tal sentido procede destacar el largometraje *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965). Vaya por delante que en él sí que se detecta una estereotipación de los franceses, si bien ésta poco tiene que ver con cuestiones políticas, aunque sí es cierto que se puede advertir la concepción que el protagonista tiene de dicho país, considerándolo como un espacio con menos restricciones morales y en el cual se vive de acuerdo con una sexualidad mucho más libre. El film no ofrece un buen retrato de la sociedad -ni de la francesa ni de los exiliados españoles- pero sí que manifiesta estos apriorismos del personaje principal y, al mismo tiempo, transmite una idea recurrente en muchas producciones que parten de considerar que los españoles debían ir al extranjero para poder divertirse como no podían hacerlo en su país, sumido en un régimen dictatorial³⁹¹.

Por lo que respecta al argumento, el protagonista, Andrés, es un joven propietario de una tienda de artículos religiosos que, gracias al dinero de una herencia, se marchará de viaje a París

³⁹⁰La referencia exacta de la obra es la que sigue: ROMERO, Emilio: *La paz empieza nunca*. Barcelona: Planeta, 1957.

³⁹¹Esta cuestión aparece en numerosos films españoles de la década de los setenta, piénsese quizás en el más significativo de ellos: *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973). Por lo que respecta a la bibliografía dedicada a este asunto, destaquemos las siguientes aportaciones: SANTOS FONTENLA, César: "Amor y desamor, antierotismo y represión en el cine español". En AA.VV.: *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 110-138; BRASÓ, E.: "Una cierta tendencia del cine español: función y estructura de 'Lo verde empieza en los Pirineos'". En AA.VV.: *7 trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 139-188.

donde vive un amigo suyo; éste le conseguirá alojamiento en una casa de huéspedes donde conocerá a Ninette, hija de exiliados españoles. A su vez, el film es una adaptación de la obra teatral homónima de Miguel Mihura³⁹², siendo oportuno mencionar en este punto una posterior adaptación fílmica de esta pieza junto con otra del mismo autor titulada *Ninette: modas de París*³⁹³, la suma de los cuales constituyó el reciente film *Ninette* (José Luis Garci, 2005), en el cual, al final, los exiliados regresarán a España. En cuanto a la realización de Fernando Fernán-Gómez, ésta insiste en diferentes ocasiones en la ideología comunista de los padres de Ninette, así como también se quiere explicitar el izquierdismo (que no progresismo) de éstos mediante la propia decoración del hogar, en el cual no pueden faltar los retratos de Lenin, Lerroux o Pablo Iglesias. Pero siempre se planteará de una manera cómica y sin querer ahondar en absoluto en cuestiones de raigambre política; de ahí que se opte, en cambio, por comunicar la nostalgia que éstos sienten por la patria, expresada mediante varias conversaciones y elementos entre los que destaca la presencia de una gaita que será tocada por el padre de la protagonista. Sin embargo, en relación con el texto teatral de Mihura, cabe advertir que el realizador suaviza varias cuestiones; y es que en ningún caso el film quiere abordar las situaciones desde un prisma crítico para poder realizar una interpretación de la situación política del momento, sino todo lo contrario, se apuesta por ofrecer una visión superficial sobre el exilio y bastante cómica o burlona de los comunistas, aunque el propio Fernando Fernán-Gómez afirmó que su intención fue precisamente intentar limar la comicidad relativa a cuestiones políticas³⁹⁴, tarea que llevó a cabo con la aprobación de

³⁹²Se trata de una obra teatral cómica en dos actos, estrenada el día 3 de septiembre de 1964 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Por lo que respecta a su referencia bibliográfica completa, esta es la que sigue: MIHURA, Miguel: *Ninette y un señor de Murcia: comedia en dos actos, el primero dividido en un prólogo y dos cuadros*. Madrid: Editorial Alfíl, volumen 462 de la colección teatro, 1965. En relación a los actores que interpretaron la versión teatral, éstos fueron los siguientes: José María Mompín [Andrés], Paula Martel [Ninette], Alfredo Landa [Armando], Rafael López Somoza [Pierre] y Aurora Redondo [Bernarda]. En la adaptación fílmica respecto a estos actores, se cambiaron los intérpretes para realizar el papel de las dos figuras principales, pues el resto del elenco se matuvo: Fernando Fernán-Gómez [Andrés], Rosenda Monteros [Ninette], Alfredo Landa [Armando], Rafael López Somoza [Pierre], Aurora Redondo [Bernarda]. Cabe decir también que esta exitosa obra tuvo luego tres adaptaciones televisivas, la primera de las cuales data de 1970 en Estudio 1 y la segunda es del año 1974 en Noche de Teatro, ambas interpretadas por los mismos actores que la primera versión teatral de 1964, salvo en el caso del personaje de Armando que quien le puso cara no fue Alfredo Landa sino Tomás Zori. Por lo que respecta a la tercera adaptación televisiva, ésta es de 1984 y se trata de una serie formada por ocho episodios de 40 minutos cada uno, contando de nuevo con la interpretación de Alfredo Landa en el papel de Armando, mientras que el resto de actores son distintos de los mencionados en las otras versiones: Juanjo Menéndez [Andrés], Victoria Vera [Ninette], Alfredo Landa [Armando], Ismael Merlo [Pierre], Florinda Chico [Bernarda].

³⁹³Se trata de una comedia en dos actos (el segundo dividido en dos cuadros), estrenada el 7 de septiembre de 1966. Su referencia bibliográfica concreta es la siguiente: MIHURA, Miguel: *Ninette: Modas de París, comedia en dos actos*. Madrid: Editorial Alfíl, volumen 452 de la colección teatro, 1967.

³⁹⁴Exactamente se refirió a este asunto con los siguientes términos: “Años después comprendí perfectamente a Pedro Laín Entralgo cuando me dijo que, a pesar de su admiración por Miguel Mihura, no pudo ocultar su repulsa por el tono burlesco con que en Ninette y un señor de Murcia, había tratado la situación de los exiliados [...] Cuando adapté al cine aquella comedia, me esforcé al escribir el guión en suavizar las aristas de la burla, aun en detrimento de la comicidad de la película, y Mihura estuvo totalmente de acuerdo en las correcciones”, citado en LARA, Fernando; RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura en el*

Mihura³⁹⁵ quien, además, quedó plenamente satisfecho de la adaptación. En ese sentido es oportuno plantearse cuáles son las divergencias existentes entre el texto de Mihura y esta adaptación cinematográfica en aquellos asuntos de cariz ideológico, pudiendo aducir al respecto que evidentemente el texto original obedece a un talante claramente conservador, de tal manera que, si bien el film reproduce casi en su totalidad el diálogo presente en la pieza teatral, se han suprimido cuestiones tales como las discusiones ideológicas que mantienen el protagonista y el padre de Ninette; o también la adscripción, más evidente, del personaje principal a una ideología de derechas. Cuestiones que justamente contribuían a enriquecer notablemente la obra teatral, idea que queda muy bien sintetizada en las siguientes palabras de Juan Antonio Ríos Carratalá: “*En cualquier caso, y más allá de la caricatura de una situación histórica como la de los exiliados, recordemos que en su obra es posible el diálogo entre sectores de distintas ideologías, algo poco frecuente para el teatro español de la época. Un diálogo que, en su vertiente política, es suprimido en la adaptación cinematográfica*”³⁹⁶. Esta idea de la suavización de la estereotipación de los exiliados españoles en materia ideológica también es subrayada por José Luis Castro de Paz, quien muy oportunamente sostiene que estos personajes “*se mantienen en lo esencial, pero se reducen al máximo las referencias políticas y las discusiones entre el protagonista y su futuro suegro, así como el más marcado carácter de respetable y provinciano ‘hombre de derechas’ que Andrés poseía en la obra*”, añadiendo además que se trata de un “*film eficaz y correcto, de digno acabado, se mantiene pese a todo casi literalmente cosido al texto original, cuyo exitoso estreno condicionó, como en el caso de Los Palomos pero jugando aquí a su favor la incomparablemente mayor altura literaria y humorística de Mihura, la labor del adaptador y director*”³⁹⁷.

La misma ausencia de una voluntad en sentido crítico se repetirá en la citada producción de 2005, pues el hecho de que en el film aparezcan personajes exiliados constituirá un motivo prácticamente anecdótico, sin implicar cualquier tipo de posicionamiento o visión crítica sobre este tema, optando claramente por un tono deseadamente cómico y amable en su conjunto sin querer problematizar o reflexionar. Por ello, no sería pertinente dedicarle demasiada atención en tanto que muy poco aporta al tema que nos ocupa al carecer de cualquier voluntad analítica en términos históricos o políticos, pretendiendo ofrecer en cambio una comedia ágil, fácil de ver y que no polemice en absoluto. A pesar de ello, nos parece excesiva la consideración de José María

infierno del cine. Valladolid: Seminci, 1990, p. 274.

³⁹⁵ Así consta en: FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate, 1998, p. 553.

³⁹⁶ RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: “Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Mihura”. *Studi Ispanici*, 2003, p. 181-190. Asimismo, también este autor ha dedicado un artículo a la versión de 2005, su referencia precisa es la que sigue: RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: “La Ninette de Miguel Mihura vuelve al cine”. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 147-748, marzo-abril 2011, pp. 317-324.

³⁹⁷ CASTRO DE PAZ, José Luis: *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 265-266.

Conget al afirmar lo siguiente: “*Nunca fue más ruin la imagen en nuestro cine del exiliado republicano*”³⁹⁸. Después de haber considerado ya algunos films y de haber valorado los tratamientos que ofrecen de la figura de los exiliados, es evidente que en varias ocasiones éstos han sido revestidos con unas características sumamente negativas, mucho más que en el caso de esta producción, así que huelga decir que esta afirmación o bien no tiene en cuenta el amplio abanico de realizaciones realizadas -considerando especialmente al respecto aquellas producidas en la década de los cincuenta-, o bien debería haber concretado que se refiere únicamente a los films que datan del siglo XXI, pues en caso de haberlo especificado de este modo, posiblemente entonces esta sentencia podría cobrar bastante sentido. A pesar de matizar dicha consideración, sí que este autor comenta una serie de cuestiones que se antojan como realmente interesantes, destacando entre ellas la enumeración que efectúa de los errores que presenta el largometraje en términos de reconstrucción histórica, cuestión que vuelve a evidenciar la idea antedicha de que el interés del director era más bien el de reproducir el film alegre de 1965, despreocupándose de ir más allá, no sólo no concediendo a los hechos históricos las dimensiones complejas y poliédricas que entrañan, sino que además tal desinterés afectó también a la verosimilitud de la reconstrucción histórica³⁹⁹.

Sin embargo, las adaptaciones de esta pieza permiten subrayar una cuestión que es fundamental tener en cuenta en el caso francés: la estrecha vinculación que se estableció entre los exiliados y los españoles emigrados por razones económicas, pues convivieron y se relacionaron estrechamente, de la misma manera que también en el asociacionismo convergieron ambos flujos migratorios. En las versiones fílmicas de la obra de Miguel Mihura ésta se explicita a partir del contacto que mantienen los padres de la protagonista, es decir, los exiliados, con un joven que trabaja en una empresa en París y que es justamente el que le consigue la estancia a Andrés en el apartamento⁴⁰⁰; asimismo, en esta dirección también es muy significativa una producción militante de 1971, concretamente nos referimos al *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles

³⁹⁸Véase al respecto: CONGET, José María: “El cine de los exiliados españoles, el exilio español...”, *Op. Cit.*, p. 139. De hecho, en la misma página, se refiere al film con los siguientes términos: “*Que Mihura ridiculizara a su personaje no sorprende si pensamos en el conservadurismo del autor y que la obra data de 1964, la misma fecha que el teleteatro que recordábamos antes; que Garci conserve los burdos trazos y añada otros aún más penosos de su cosecha nos hará reflexionar no sólo sobre la involución del cineasta -comunista en la clandestinidad durante los últimos años de la dictadura- sino la de todo el país, o una buena parte de sus críticos y espectadores que aplaudieron la repesca de este fósil teatral con tufo a naftalina de la dictadura*”.

³⁹⁹Tales errores se producen cuando los exiliados retornan al país, pues el padre de Ninette decide comprar en un quiosco de Murcia en el año 1966 el periódico *L'Humanité*, evidentemente prohibido en el Estado español en tanto que principal órgano de difusión del Partido Comunista Francés; de la misma manera que este personaje entablará una profunda amistad con el cura de la parroquia, el cual le aconsejará que compre nada menos que la publicación *Mundo Obrero*, prensa a su vez del Partido Comunista Español, activa desde el 23 de agosto de 1930 hasta el momento presente. Unos errores paradójicos detectados por José María Conget en: CONGET, José María: *Ibid.*

⁴⁰⁰Puesto que en este título se considera la emigración, lo hemos abordado nuevamente en el próximo bloque, véanse al respecto las páginas 532-537.

Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971)⁴⁰¹.

Éste documento permite ver de manera ejemplar el vínculo existente entre exiliados y emigrantes en el París de comienzos de los años setenta, pues sin lugar a dudas entre el público asistente existe esta mezcla de españoles que asisten a escuchar las palabras pronunciadas, precisamente, por algunas de las personalidades españolas más importantes que protagonizaron el exilio republicano, entre ellos Santiago Carrillo o La Pasionaria. Se evidencia, por tanto, la militancia de los exiliados españoles en Francia y la continuidad en su lucha por los valores republicanos, idea que sin lugar a dudas encuentra su mejor expresión en una producción francesa: *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966), cuyo guión fue escrito por Jorge Semprún. Evidentemente no entraremos a analizar este film en el presente apartado, pues le dedicaremos la atención que merece en el punto en el que abordamos las células clandestinas⁴⁰²; no obstante, se ha considerado necesario citarlo en tanto que supone un punto de inflexión por lo que respecta a la representación de los exiliados en Francia, constituyéndose un alto en el camino a partir del cual el papel del emigrado político y la persistencia en su lucha comenzará a ocupar un espacio, si bien discreto, en la cinematografía; pensemos al respecto en un título como *Las rutas del sur* (Les routes du Sud, Joseph Losey, 1978), una especie de continuación del film de Resnais y asimismo escrito por Semprún⁴⁰³. También en esta línea podríamos citar otra producción francesa, concretamente *El hombre que perdió su sombra* (L'homme qui a perdu son ombre, Alain Tanner, 1991), pues en el fondo todos ellos permiten acercarnos no sólo al papel que desempeñaron los españoles en la lucha clandestina, sino también una cuestión de gran calado: la propia valoración que de ellos hicieron los franceses o, en otras palabras, de qué manera éstos entendieron y apreciaron los valores republicanos. Y esta realización de Alain Tanner, en concreto, así como las otras dos mencionadas, pretenden centrarse en dichos ideales; en el caso de esta última partiendo del personaje de Antonio, un viejo comunista andaluz que tuvo que irse a vivir a Francia y que ya de anciano, a causa de padecer problemas de salud, decide volver a su tierra junto con Paul, un amigo suyo francés que, cansado de su vida en Francia, opta por marcharse un tiempo (en un principio indeterminado) a España. El largometraje podría profundizar en los motivos del exilio, en las condiciones en las que el protagonista vivió en el país de acogida, en la percepción que éste tiene del Estado español actual,... pero en cambio opta, simplemente, por representar a un personaje orgulloso de sus ideales que le han acompañado toda su vida pero que, paradójicamente, no emite juicios sobre

⁴⁰¹Citamos este documento como ejemplo paradigmático entre una serie más amplia de filmaciones de mítines acaecidos en fechas cercanas, algunas de cuyas referencias, junto la propuesta aquí citada, aparecen consideradas en la presente tesis doctoral en el punto “Vida política y sindical”, pp. 1077-1102.

⁴⁰²Véanse al respecto las páginas 286-303 de la presente tesis doctoral.

⁴⁰³Así lo hemos planteado en las páginas 301-303.

ninguna situación política así como tampoco comunica nada sobre su pasado, centrándose el argumento en la vida del joven francés y en sus problemas sentimentales con su mujer y una antigua pareja, derivando la trama hacia senderos que poco o nada tienen que ver con el exilio. Es decir, aquello importante es la defensa de unos ideales por encima de todo, aunque en ningún caso se profundice en absoluto en los mismos.

Asimismo, también existen films españoles que se centran en la participación de los exiliados españoles en la Resistencia, cuestión que evidentemente no debemos abordar en este punto sino en el que dedicamos íntegramente a esta cuestión pero, sin embargo, podemos mencionar una producción de ficción muy significativa al respecto; nos referimos a *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002). En ella se alude a la vida cotidiana de la comunidad española exiliada en París y se toma en consideración la cuestión de la propia desaparición de los espacios conocidos tras un tiempo viviendo fuera del país. Por lo que respecta al primer asunto, ya hemos comentado que en muy pocas ocasiones los films españoles que tratan el tema del exilio abordan las vivencias de los emigrados políticos en el extranjero y, en cambio, en el caso de este largometraje se alude a un café, llamado *La fuente*, en el cual se reunía la comunidad española; una tipología de espacio de encuentro que, como ya hemos valorado, aparece en varios de los pocos films que muestran la vida de los exiliados fuera de España⁴⁰⁴.

Por otra parte, también merece la pena traer a colación algunas realizaciones francesas que aluden a la presencia de exiliados republicanos en su territorio y, en ese sentido, mencionaremos tres propuestas de muy distinta naturaleza que abordan la cuestión bajo una óptica muy distinta; nos referimos a *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960), *L'espagnol* (Jean Prat, 1967) y *Tante Zita* (Robert Enrico, 1968). En lo que respecta a la primera, se trata del debut de Rivette en la dirección de largometrajes y es un curioso caso de estudio en tanto que el exiliado desempeña un papel fundamental en el desarrollo del film, si bien aquél, llamado Juan, no aparece en ningún momento en tanto que ya está muerto. La acción se desarrolla en junio de 1957 y la protagonista, llamada Anne Goupil, es una joven que vive en París en una “*chambre de bonne*” y un día, mientras está estudiando para un examen, escucha los llores de su vecina, María [Fig. 37], hermana de Juan, quien le advierte que éste ha muerto y que en breve morirán también todos los amigos del hermano de Anne, Pierre. A partir de este momento, Anne se reunirá con su hermano y su círculo de amistades formado, entre otros



Fig. 37

⁴⁰⁴Nuevamente, esta realización la valoramos en las páginas 296-297.

personajes, por otro refugiado, Philip Kaufman, periodista americano que tuvo que partir de su país a causa de la caza de brujas y que se mostrará crítico ante la situación de desprecio que han mostrado los franceses hacia los extranjeros pertenecientes a su grupo, concretamente unos españoles y un rumano, todos ellos dedicados a la música [Fig. 38].



Fig. 38

Además de esta vertiente argumental, centrada en las poco productivas indagaciones de Anne para averiguar sobre la muerte Juan, así como su empeño en recuperar una cinta que éste grabó tocando la guitarra, el otro núcleo del film gira en torno a la puesta escena de la obra de teatro de Shakespeare *Pericles, príncipe de Tiro*, tema que convivirá con la idea de una conspiración mundial -surgida a raíz del deceso de Juan- simplemente planteada y circunscrita al terreno de la especulación, transmitiendo el malestar y la inquietud con la que viven los protagonistas, huyendo por completo de la idea de un *thriller*. Sin embargo, en un momento dado se suicidará otro personaje, Gérard, y a resultas de ello se aludirá a un posible complot nazi a nivel mundial que dejaría sin opciones a los demócratas, una teoría que comprenderán como errónea cuando la hermana de Juan se retracte de ella por medio de una misiva enviada a Philip, en la que afirma lo siguiente: “*Nous nous sommes trompés, Philip. Juan est mort assassiné mais il n'y a pas de secret. Il a été abattu par des hommes de main de la phalange, ça n'a rien à voir avec la littérature, on peut lutter contra ça*”. Es decir, a pesar de que en el film el exiliado sólo aparezca en el ámbito del pasado y envuelto en dudas, se convierte en una pieza clave del largometraje para hilvanar la idea de la conspiración y lograr que la propuesta se convierta, más que en un alegato contra el fascismo, en una puesta en tela de juicio de lo aparente y de lo real como dos entidades contrapuestas⁴⁰⁵; asimismo, también le posibilita al director plantear el poder de las construcciones mentales, un asunto que queda hartamente confirmado por las palabras que pronuncia

⁴⁰⁵Esta cuestión queda muy bien resumida en las siguientes palabras de Bertrand Tavernier: “Paris nous appartient no es una obra sobre y contra el fascismo, como Más allá de la duda lo era sobre y contra la pena de muerte, sino una reflexión sobre la apariencia y la verdad, sobre la verdad puesta en entredicho por la apariencia, y sobre un personaje, Anne, que no quiere ver nada más que la verdad y en absoluto la apariencia”, en TAVERNIER, Bertrand: “Paris Nous appartient”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 61, 1961, pp. 104-105.

Terry, la chica americana que tenía una relación con Juan, cuando dice lo siguiente: “*L'organisation est une idée qui n'a jamais existé que dans l'imagination de Philip. C'est tellement simple de tout justifier par une seule idée y compris son inactivité, sa lâcheté. Les cauchemars sont des alibis. Il y a des organisations mais plus sournoises, plus diffuses: l'argent, les polices, les partis, toutes les figures du fascisme. Le mal n'a pas qu'un visage*”. Asimismo, más allá del propio argumento del film y de su alusión a un exiliado, procede destacar que en él actúa, aunque sea de modo sumamente secundario y sólo en una secuencia, la escritora Teresa Gracia García, exiliada a Francia en 1939 a la edad de siete años, junto a sus progenitores; su padre, Leopoldo Gracia Cantuer, era un oficial de infantería afiliado a la CNT⁴⁰⁶.

En relación a *L'espagnol* (Jean Prat, 1967), se trata de un telefilm francés que, si bien considera la participación española en la Resistencia -en esta ocasión en el maquis-, no se centra únicamente en este asunto, sino que traza el periplo de dos exiliados españoles que, tras salir de los campos de internamiento, se encuentran en la región del Jura dispuestos a trabajar en la agricultura vitícola [Fig. 39-41]. Es a su vez una adaptación de la novela homónima de Bernard Clavel⁴⁰⁷ y el largometraje se divide en dos partes tituladas, respectivamente, “*L'étranger dans la vigne*” (87 minutos) y “*Les dernières vendages*” (107 minutos), comenzando la acción en la primavera de 1939 cuando dos españoles, Pablo⁴⁰⁸ y Enrique -interpretado por Roger Ibáñez⁴⁰⁹-,

⁴⁰⁶La familia recaló en varios campos franceses (Saint Cyprien y Argelès-sur-Mer), viviendo primero en Toulouse, luego en Paris tras la Segunda Guerra Mundial y partiendo más tarde a Venezuela, retornando posteriormente a Paris en 1952 a causa del cierre de las universidades decretado por Marcos Pérez Jiménez, yendo más tarde a Roma para finalmente regresar a España en 1980. Si bien la importancia de Teresa Gracia García se debe sin duda a sus labores como poeta, dramaturga y periodista, también intervino como actriz en un film realizado por otro de los miembros de la *Nouvelle Vague*, pues protagonizó el cortometraje *Berenice* (Éric Rohmer, 1954). Por lo que respecta a su producción literaria, en ella tiene una relevancia fundamental su condición de exiliada; destaquemos, entre otras de sus propuestas, las siguientes: GRACIA GARCÍA, Teresa: *Casas Viejas y Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*. Madrid: Endymión, 1992; GRACIA GARCÍA, Teresa: *Destierro*. Valencia: Pre-Textos, 1982; GRACIA GARCÍA, Teresa: *Las Republicanas*. Valencia: Pre-Textos, 1984; GRACIA GARCÍA, Teresa: *Meditación en la montaña*. Valencia: Pre-textos, 1988.

⁴⁰⁷La referencia exacta de la obra que adapta es la siguiente: CLAVEL, Bernard: *L'Espagnol*. Paris: Robert Laffont, J'ai lu, núm. 309, 1959.

⁴⁰⁸El actor que interpreta al personaje de Pablo es Jean-Claude Rolland, muy asociado a la imagen de un español para el público francés, en palabras de Jaime Céspedes: “*Durante muchos años, para los espectadores franceses, más todavía que la figura de Montand (cuya elegancia en la interpretación y en la manera de vestir, con chaqueta y corbata en la película de Resnais, no se asociaba mucho con el español medio, aunque era verídica, ya que Semprún no era un militante de base sino uno de los dirigentes del PCE), la figura del español fue la del actor francés Jean-Claude Rolland, abrazado a los caballos o con los hombros marcados por el roce de los racimos de uva que cargaba en la espalda, con ropa desgarrada o en mono o simplemente en camiseta blanca, como aquellas con las que solía dejarse fotografiar en su taller el artista español exiliado más célebre, Picasso, quien también posaba a menudo con el torso desnudo*”. El mismo autor también alude a la vinculación de este actor con la imagen del español al referirse a la publicación del guión no rodado de *Le Témoïn* de Roberto Enrico, el cual contenía las siguientes palabras: “*Hemos elegido a propósito poner a Juan el rostro de Jean-Claude Rolland porque inició su carrera con Robert Enrico y porque murió después de haber sido definitivamente e inolvidablemente El español de Bernard Clavel, dirigido por Jean Prat, 1967*”, véase al respecto: CÉSPEDES GALLEGO, Jaime: “*Figuras del exilio republicano español en el cine francés de los años sesenta: La guerra ha terminado (Alain Resnais) y El*

consiguen trabajo en unos viñedos, presentando dos caracteres muy diferentes: si bien el primero es un hombre apenado por su pasado pero muy trabajador y se siente bien en la granja que les acoge, en cambio el segundo necesita seguir luchando.



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Es interesante atender a cuál es la imagen que ofrece de los españoles, teniendo que afirmar al respecto que esta es realmente muy positiva, aunque es cierto que en él también traslucen las duras condiciones en las que tuvieron que vivir, pues incluso el personaje principal será objeto de una burla por parte de su patrón por apellidarse Sánchez, si bien éste, Lucien Bichat, es presentado como un buen hombre que morirá poco tiempo después⁴¹⁰. La propuesta muestra no sólo las circunstancias en las que vivieron los españoles sino también los franceses, todo ello en un complejo contexto histórico en el cual a partir de 1939 se produjo la “*Drôle de guerre*” -por eso el hijo de los patrones partió como soldado (más tarde trabajará en la fortificación de la línea Maginot⁴¹¹), así como también se enrolará Enrique-, mientras que Pablo se sentirá bien en la granja, viviendo con la viuda del patrón, Germaine, y su hija, Jeanette, una joven con un cierto retraso mental. La primera parte finaliza con la inminente amenaza de los alemanes, su llegada a Poligny y la consecuente partida de la gente del pueblo donde vive el protagonista. En la segunda

español (Jean Prat)”. *Filmhistoria Online*, vol. XXIII, núm. 2, 2013, p. 10-11 y nota a pie de página 12.

⁴⁰⁹El personaje de Enrique está interpretado por Roger Ibáñez, español nacido en París e hijo de madre vasca y padre valenciano. Militante antifranquista y hermano del cantante Paco Ibáñez, siempre tuvo un fuerte acento español e interpretó papeles de dicha nacionalidad en muchos films. Si bien aparece en numerosas producciones y muy frecuentemente en el ámbito televisivo, podemos destacar su presencia en papeles de español en varias propuestas; entre algunas otras, véanse las siguientes: *Tante Zita* (Robert Enrico, 1968), *Le grand voyage* (Jean Prat, 1969), *Le retour d’Afrique* (Alain Tanner, 1973), *Contrecoups* (Jean Prat, 1974) [telefilm], *Les étoiles ensevelies* (Michele Tournier, 1974) [telefilm], *Qu’est-ce que tu veux Julie?* (Charlotte Dubreuil, 1977), *Una mujer sola* (La clé sur la porte, Yves Boisset, 1978), *Le pull-over rouge* (Michel Drach, 1979), *Le Sud* (Philippe Monnier, 1982), *Les mamies* (Annik Lanoë, 1992), *Le pari* (Didier Bourdon, Bernard Campan, 1997), *La fine équipe* (Yves Boisset, 1997) [telefilm], *Les vilains* (Xavier Durringer, 1999) [telefilm]. Además, apareció en producciones de gran importancia tales como: *L’affiche rouge* (Frank Cassenti, 1976), en el papel de Missak Manouchian, o en *Ese oscuro objeto del deseo* (Cet obscur objet du désir, Luis Buñuel, 1977), aunque no consta en los créditos.

⁴¹⁰Se trata de una broma sin malicia, pues se ríe del apellido de Pablo porque en francés “Sánchez” se pronuncia como “*sans chaise*”, se ahí que tras reírse le diga “*Tu ne peux pas t’asseoir!*”.

⁴¹¹En esta obra de ingeniería trabajaron muchos españoles, citemos al respecto un par de propuestas que desde el terreno de la no ficción lo toman en consideración: *Petite rue Saintonge* (Céline Alcazar, 1999) y *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002); este tema se ha abordado en el presente estudio, véanse al respecto las páginas 252-255.

parte éste se reencontrará con Enrique, ahora integrado en el maquis, quien defenderá la idea de que luchar contra los alemanes es combatir por el porvenir de España en la derrota del fascismo, así como también el largometraje dará cuenta de la delicada situación que supuso la invasión alemana para los españoles, pues Germaine tendrá que conseguirle a Pablo una tarjeta de identidad para acreditarlo como trabajador agrícola. No obstante, en verano de 1944 éste se incorporará al maquis, aunque caerá enfermo, y Enrique será el líder de la partida, evidenciando la admiración que sentían los franceses por los combatientes de la Guerra Civil española. En cualquier caso, tanto en la versión literaria como en la fílmica, se insiste en la benevolencia de Pablo, expresada en todas sus acciones y ofreciendo un retrato favorable de los españoles, tanto en lo personal como en lo político⁴¹².

Respecto a la tercera realización aludida, *Tante Zita* (Robert Enrico, 1968), dirigida por un hijo de inmigrantes italianos asentados en Toulon, cabe advertir que en esta ocasión el motivo del exilio español no ocupa un lugar tan preferente en el film como en los otros casos considerados; no obstante, hemos valorado oportuno traer a colación este film en tanto que, además de mostrar a una refugiada española, también presenta a un emigrante español. Sin embargo, el argumento toma otros derroteros, aunque el punto de partida es la agonía de Zita, exiliada española moribunda que se encuentra en su apartamento parisino junto a su hija y su sobrina, siendo esta última -Annie- la verdadera protagonista. Será precisamente en la espera de esta muerte cuando Annie pasará de la infancia a la edad adulta, focalizándose la primera parte del largometraje en el pasado y en los recuerdos de la enferma, abordando la memoria de la Guerra Civil y varios episodios de ésta, mostrando imágenes de la contienda, de la derrota republicana, de los campos franceses y de la aclimatación a un nuevo país, empleando también materiales procedentes de noticiarios. Annie necesitará salir de allí ante la dificultad que le supone ver el sufrimiento y la muerte tan de cerca, yéndose del piso durante unas horas para empezar a vivir y descubrir el mundo, cambiando entonces totalmente de rumbo el film al optar por centrarse en las vivencias de esta joven que, a la mañana siguiente, volverá a la casa donde su tía ya ha fallecido. De esta manera se atenderá al deambular de la protagonista en un París alejado de cualquier cliché turístico y en el cual vivirá diversas experiencias, tales como conocer a un emigrante que para sobrevivir debe comer gatos, interpretado nada menos que por el ya aludido Roger Ibáñez, así como también revisitará la casa donde vivió su infancia en la Vallée de Chevreuse o tendrá una experiencia sexual. Una película, por tanto, que se desmarca notablemente del punto de partida,

⁴¹²También el final del film querrá subrayar esta idea, pues finalmente, Pablo regresará a la granja, si bien ahora el hijo querrá vender la propiedad para partir a la ciudad, una decisión que contará con cierto beneplácito por parte de su madre; Pablo, un año más tarde, vivirá en una pequeña casa en la zona y el final del film será diferente del de la novela: en la versión televisiva Pablo irá a buscar a Jeanette y le enseñará a caballo los viñedos, dando a entender que quizás se haga cargo de ella, mientras que en la novela simplemente la visitará los domingos. En ambos casos, será él sin embargo quien se interesará por esta desdichada.

mucho más centrado en el pasado y, por consiguiente, en la condición de exiliada de Zita, una mujer que trabajó como profesora de piano y cuyo hermano, el padre de Annie, era un anarquista español que tuvo que partir de España por su posicionamiento político aunque luego retornó para proseguir su lucha⁴¹³.

En el terreno de las producciones de no ficción podemos aludir a diversas y variadas propuestas, comenzando por el caso de una singular realización como es *Ruedo Ibérico, radicalmente libre* (Francesc Ríos, Mariona Roca, 2006), interesante por lo que a la cultura antifranquista en el exilio se refiere. Se trata de una iniciativa de Televisión Española para “El laberinto español” que permite considerar la organización de los republicanos exiliados en Francia alrededor del proyecto editorial *Ruedo Ibérico*; en ella asistimos a las declaraciones de quienes participaron de manera activa en dicha empresa, exponiendo la mezcolanza ideológica que existía, pues aquello que les unía era su tendencia antifranquista; asimismo otra idea fundamental para comprender la orientación y finalidad del proyecto es que no se trataba de una editorial que publicase textos de exiliados o que se dirigiese únicamente a estas personas, sino que por el contrario pretendía publicar desde el exilio aquellos textos prohibidos en España con la finalidad de poderlos distribuir allí clandestinamente; es decir, publicaban temas antifranquistas con el objetivo de ofrecerlos a aquellos que no estaban exiliados o, por lo menos, no exiliados en el exterior. Se procuraba, pues, conectar el exilio exterior con el exilio interior o, en otras palabras, se intentaba paliar el aislamiento en el que estaban sumidos los antifranquistas que no habían partido al extranjero.

Otro proyecto de notable relevancia es el que lleva por título “*Yo me acuerdo...*” *Mémoires de l'exil républicain espagnol en Haute-Garonne, vol. 1 et vol. 2* (2008-2009), esencial en relación a la importancia geográfica de Toulouse -y del Alto Garona en general- para el exilio español. Nos referimos a una iniciativa del *Musée Départemental de la Résistance et de la Déportation*⁴¹⁴ -ubicado en Toulouse- a raíz del 70 aniversario de los hechos de 1939, gracias a

⁴¹³No obstante, a la hora de valorar y abordar el film, siempre ha pesado más la parte relativa a las vivencias de la joven que el pasado de Zita, una cuestión que se demuestra de manera muy clara si atendemos a cómo describió el argumento la autora del guión, es decir, la esposa del director, la actriz Lucienne Hamon, una idea que desarrolló bajo el impacto que le supuso el fallecimiento de una persona próxima y que la condujo a plantearse sobre el sentido de la vida y las reacciones ante la muerte; mencionemos al respecto lo que dijo del film para *Unifrance*: “*Tante Zita' est une histoire de femme, le portrait d'une jeune fille placée dans une circonstance exemplaire. Une jeune fille qui commence à devenir une femme. Annie a dix-huit ou dix-neuf ans. Elle étudie le chinois. Elle vit entourée de femmes: sa mère et sa tante Zita qui l'ont élevée. Son père est mort très peu de temps après sa naissance. Son univers est sage, raisonnable, équilibré. Et brusquement, la mort frappe tante Zita. Annie assiste à la dégradation, à l'agonie de cette femme qu'elle aime. Et le monde bascule. Elle se sent incapable de résister à cette panique qui l'envahit. Alors, toute une nuit pour ne pas assister à cette mort qui pourrait être la sienne, elle fuit dans Paris*”, citado en LOISON, Gilles; DUBOIS, Laurent: *François de Roubaix, charmeur d'émotions*. Paris: Éditions chapitre douze, 2006, p. 186.

⁴¹⁴En la página web del museo pueden consultarse algunos minutos de cada una de estas entregas, de la misma manera que también hay abundante información sobre las actividades que llevan a cabo y también son

una colaboración entre el *Conseil Général de la Haute-Garonne*, el festival *Cinespaña* y la *Inspection académique de la Haute Garone*. Concretamente se filmaron dos entregas, fechadas respectivamente de 2008 y 2009, cuyo objetivo era, principalmente, cartografiar los diferentes espacios de Toulouse, pero también de otros lugares del Departamento, a partir de la memoria de exiliados españoles y de los hijos de éstos. Por ello, cada uno de los dos volúmenes consta de breves cápsulas filmadas con los testimonios particulares de estas personas que, en su conjunto, ofrecen un amplio panorama sobre los principales lugares de reunión de los españoles en Toulouse, entre los que destacan, entre otros, la *Bourse du Travail*, como lugar de contestación y huelgas, el Ateneo de Toulouse, la Casa de España, la Cité Madrid, o el *Ciné-Espoir*, espacio cuya misión era mantener viva la cultura española mediante varios tipos de espectáculos como teatro o baile y que actualmente es la sede de la Cinémathèque de Toulouse, lugar donde se celebra el festival *Cinespaña*⁴¹⁵, evidente trazo de continuidad que subraya la importancia de la presencia de la cultura española en la ciudad⁴¹⁶.

En ese sentido debemos tener en cuenta que Toulouse ha sido considerada en muchas ocasiones como la capital del exilio republicano español y, por ello, llamada “Tolosa la Roja”, en un indudable juego de palabras con la habitual denominación que ha recibido de “Toulouse la Ville Rose”, por sus innumerables edificios de ladrillo visto y el abundante contingente de republicanos que acogió. Sin duda en dicha ciudad se establecieron numerosos exiliados y, además, fue un enclave fundamental en la lucha antifascista; así mismo ya anteriormente, a lo largo del siglo XIX, había albergado contingentes de españoles emigrados por causas políticas (afrancesados, carlistas,...), constituyéndose en un lugar que contaba con una importante población española, pues si antes hemos mencionado que se estipula que en 1936 había en Francia unos 253.000 españoles, 10.592 de ellos se encontraban precisamente en el Departamento del Alto Garona⁴¹⁷. Una cifra que aumentó muchísimo en los siguientes años a causa, naturalmente, de la

visibles otros materiales de tipo audiovisual. Véase al respecto: <http://musee-resistance.haute-garonne.fr/fr/index.html>

⁴¹⁵Por lo que respecta a su programación actual, así como a la de otras ediciones precedentes, puede consultarse en su página web oficial: <http://www.cinespagnol.com/new/index.php>

⁴¹⁶En relación a los diferentes espacios que esta propuesta toma en consideración, anotamos a continuación los títulos de los varios capítulos que forman las dos entregas, pues sus propios nombres son claramente descriptivos del contenido de los mismos. Respecto al volumen 1, éstos son los que siguen: “La bourse du travail. Lieu politique, lieu culturel”, “Le monument de la Retirada”, “Luchon. Mars 1938”, “Ciné-Espoir”, “L'Hôpital Varsovie”, “La Cité Madrid”, “La Casa de España”, “Noé et Récébédou”; y en relación al volumen 2, consta de los siguientes: “Le Comminges. Association 'Memoria y exilio’”, “Toulouse. L'Ateneo de Toulouse”, “Revel. Arrivée et vie à Revel en 1939”, “Revel. Un parcours d'exil”, “Le Comminges. Saint-Gaudens: L'arrivée, les haras”, “L'école de la République. Souvenirs d'école. Vida Zabraniecky”, “Revel. La transmission”, “L'école de la République. Souvenirs d'école. Jules Estaran”, “Le Comminges. La délibération de 1938”, “L'école de la République. Souvenirs d'école. Hélios Gonzalo”.

⁴¹⁷Así se considera en: DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “La constitution de la colonie espagnole en France”. *Hommes et Migrations*, núm. 1184 (dossier: “D'Espagne en France), febrero 1995, pp. 6-12.

contienda española, pues en 1946 se calcula que habría en este departamento unos 17.794⁴¹⁸ y en 1949 nada menos que 20.248⁴¹⁹.

Por ello, no es de extrañar que los españoles hayan dejado huella en numerosos espacios, destacando distintos emplazamientos en la ciudad de Toulouse; piénsese al respecto en plazas como la place du Capitole, donde tuvieron lugar muchísimas manifestaciones antifascistas y bajo cuyos arcos se hallan plafones con eventos de la historia de la ciudad, sobresaliendo entre ellos una clara alusión a la célebre fotografía de Robert Capa del miliciano abatido en Cerro Muriano; la place Wilson, espacio de encuentro de la comunidad exiliada en la cual se vendían publicaciones españolas antifranquistas; la place Dupuy en La Halle aux grains, enclave donde se celebraron numerosos mítines, o la place Saint-Sernin, donde se ubicaba la *Bourse du Travail*, espacio de congregación del Partido Comunista Español hasta 1950 -aunque también en su esquina con la calle Merly se encontraba un local de la CNT- y a partir de 1970 albergó el *Comité de l'Espagne Anti-franquiste*. Asimismo, también hay números en concreto de calles en los que se encontraban edificios fundamentales, pues además del caso ya mencionado del *Ciné-Espoir*, ubicado en el nº 69 de la rue du Taur, donde también estaba la sede del PSOE, y justo al lado, en el número 71, los despachos de la UGT; en el nº 85 de la avenue des Minimes se encontraba la Casa de España; en el nº 14 de la rue de l'Étoile el Ateneo; en el nº 4 de la rue Belfort el local de la dirección del Movimiento Libertario Español; o en el nº 15 de la rue Varsovie se situaba el hospital Varsovie, actualmente llamado Hôpital Joseph-Ducuing, institución creada por parte de la *Agrupación de guerrilleros españoles FFI (Forces françaises de l'intérieur)* en septiembre de 1944, cuya finalidad fue la de asistir médicamente a los guerrilleros heridos que lucharon en la Resistencia francesa, así como a aquellos que participaron en la “Operación Reconquista” en 1944, aunque luego también atendió a civiles exiliados⁴²⁰. Para su existencia fue lógicamente

⁴¹⁸CLEENEWERK, V.; LEHAIRE, D.; PENA, D.; PEREIRA, E.: *Enquête sur la colonie espagnole de Toulouse*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1969.

⁴¹⁹PIKE, David W.: “Refugiados políticos y económicos en Francia. El gran éxodo español”. *Historia Internacional*, julio 1975, p. 34.

⁴²⁰Existe una abundante bibliografía sobre este establecimiento, véanse al respecto los siguientes títulos: FREIXINOS, Jacques: *Les Hôpitaux de Toulouse. Mille ans d'histoires*. Toulouse: Privat, 1987; GARIPUY, Janine: *L'Hôpital Joseph Ducuing et son projet: Histoire, réalité et image d'aujourd'hui*. Toulouse: Tesis doctoral, Université Paul Sabatier, 1987; LATAPIE, Simon: *Joseph-Ducuing-Varsovie: Un hôpital militant, résistant, humaniste et innovant*. Toulouse: Université Toulouse III – Paul Sabatier, tesis doctoral dirigida por el Dr. Marc Uzan, 2015; MARTÍNEZ VIDAL, Àlvar (Coord.): *Exili, medicina i filantropia. L'Hospital de Varsòvia de Tolosa de Llenguadoc (1944-1950)*. Barcelona: Editorial Afers, 2010; MARTÍNEZ VIDAL, Àlvar (Coord.): *L'hôpital Varsovie. Exil, médecine et résistance (1944-1950)*. Toulouse: Éditions Loubatières, 2011; MOLANES PÉREZ, Pablo: “El Hospital Varsovia de Toulouse, un proyecto del exilio español”. *Cultura de los cuidados*, núm. 35, año XVII, 1r cuatrimestre 2013, pp. 63-75; PARELLÓ, Joseph: “El hospital Varsovia et l'aide internationale”. En AA.VV.: *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées. Exil, histoire et mémoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 241-243; SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferran: “Medicina a l'exili de Toulouse. Annals de l'hospital Varsovia”. *Gimbernat*, núm. 50, 2008, pp. 331-347; SÁNCHEZ MORENO, Alejandro: “El Hospital Varsovia de Toulouse, obra social de los republicanos españoles”. En AA.VV.: *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de

necesaria la ayuda humanitaria, en la cual desempeñaron un papel estelar las agencias benéficas y humanitarias de los Estados Unidos, teniendo que destacar al respecto el *Joint Anti-Fascist Refugee Committee* y el *Unitarian Service Committee*, aunque luego también contaron con el soporte de organizaciones de otras geografías. Sin embargo, el motivo por el cual nos hemos detenido en este centro no obedece sólo al importante rol que desarrolló esta institución, sino porque tiene una presencia en el ámbito que nos concierne, destacando al respecto la existencia del film *Spain in Exile* (Guillermo Zúñiga, 1946), producido por Paul V. Falkenberg y el Educational Documentary Films de Nueva York, encargado por el *Joint Anti-Fascist Refugee Committee* (JAFRC) y con el soporte del *Unitarian Service Committee* (USC), así como también el reciente documental *La batalla del Varsòvia* (Àlvar Martínez, Juli Esteve, 2011), una producción de InfoTV con el soporte del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya y el Memorial Democràtic. Si bien el segundo traza un recorrido por la historia de este centro, merece una especial atención *Spain in Exile*⁴²¹, pues si bien no se centra en el caso de este hospital, sí que muestra imágenes -durante un par de minutos- sobre el funcionamiento del mismo; no obstante, en su totalidad atiende a la Retirada, a la deportación de los españoles en los campos de concentración alemanes y a la llegada de refugiados a Francia⁴²². Por lo que respecta a las

Conmemoraciones Culturales, 2008, sin paginación; VILLAR-BASANTA, Dolores: *L'Hôpital Varsovie, 1944-1950*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, Memoria de D.E.A., 1997. Por lo que respecta a la medicina y los médicos republicanos exiliados en Europa, destaquemos las siguientes aportaciones: ALTED VIGIL, Alicia: “La Cruz Roja Republicana Española en Francia, 1945-1986”. *Historia Contemporánea*, 6, 1991, pp. 223-249; ALTED VIGIL, Alicia: “La ayuda asistencial española...”, *Op. Cit.*, pp. 73-90; BARONA VILAR, Josep Lluís (Coord.): *El exilio científico republicano*. València: Publicaciones de la Universitat de València, 2010; BYNUM, William F.: “Medical philanthropy after 1850”. En BYNUM, William F.; PORTER, Roy (Eds.): *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*. Nueva York, Londres: Routledge, 1993, vol. 2, pp. 1480-1494; BYNUM, William F.; BYNUM, Helen (Eds.): *Dictionary of Medical Biography*. Westport: Greenwood eBooks, 2006, vol. 2 (C-G), pp. 300-302; GUERRA, Francisco: *La medicina en el exilio republicano*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2003; MARCO IGUAL, Miguel: *Los médicos republicanos españoles en la Unión Soviética*. Barcelona: Flor del Viento, 2009; MARTÍNEZ VIDAL, Àlvar; ZARZOSO ORELLANA, Alfons: “L'obsessió del retorn. L'exili mèdic català a França”. *Mètode*, núm. 61, 2010, pp. 67-71; LLORET PASTOR, Joan (Coord.): “La diàspora dels científics republicans”. *Mètode*, núm. 61, 2009, pp. 54-109.

⁴²¹Por lo que atañe a este realizador, Guillermo Fernández López Zúñiga, él mismo fue un exiliado que partió a Francia y estuvo en los campos de internamiento franceses, desarrollando luego buena parte de su obra en Argentina, dirigiendo varios films científicos y regresando a España en 1956. También él fue presidente de la Asociación Española de Cine e Imagen Científicos (ASECIC). Para más información, es de obligada consulta el siguiente libro: ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa (Coord.): *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011; acompañado de un DVD editado por Rogelio Sánchez con toda su filmografía científica recuperada hasta el momento.

⁴²²Se conservan varias copias de este film, localizadas en las siguientes instituciones: Andover-Harvard Theological Library de Cambridge, Wisconsin Historical Society, Deutsche Kinemathek de Berlín y Fritz Bauer Institute de Frankfurt am-Main. Esta cuestión aparece considerada en el libro ya citado coordinado por Àlvar Martínez Vidal, el cual contiene también un DVD que incluye, además de una copia de la revista *Anales del Hospital Varsovia* (1948-1950) una copia de esta producción, concretamente de la versión conservada en la primera institución mencionada. Véase al respecto: MARTÍNEZ VIDAL, Àlvar; ADAM DONAT, Antoni: “Spain in Exile: l'Hospital Varsòvia a escena”. En MARTÍNEZ VIDAL, Àlvar (Coord.): *Exili, medicina i filantropia. L'Hospital de Varsòvia de Tolosa de Llenguadoc (1944-1950)*. Barcelona: Editorial Afers, 2010, pp. 79-84. Asimismo, también la edición el DVD del documental *Noel Field, Der Erfundene Spion* (Werner Schweitzer, 1997), de Tchoint Venture Film Productions, incluye este film como

secuencias relativas al centro asistencial, simplemente mencionaremos que en ningún caso se alude a la vinculación de la institución con el intento de invasión del Valle de Arán en 1944, mientras que en cambio sí que muestra como reposan hombres encamados que han sobrevivido a las penurias de los campos de concentración nazis o bien presenta un recorrido a través de varias de sus instalaciones y una intervención quirúrgica⁴²³ [Fig. 42-43].



Fig. 42



Fig. 43

Una vez consideradas estas realizaciones relativas a la Francia metropolitana, corresponde acto seguido, para concluir el apartado, hacer una breve alusión al exilio español que tuvo como lugar de destino los departamentos de ultramar⁴²⁴. Según hemos comentado al comenzar este punto, la emigración política a estos territorios correspondería a la última de las olas migratorias, es decir, aquella que se produjo tras la caída de Madrid en marzo de 1939 y en un contexto en el cual se hallaban cerradas las fronteras terrestres -la francesa y la portuguesa-, de modo que la vía marítima parecía ser la única escapatoria posible. De ahí la gran cantidad de personas que tuvieron que esperar un transporte ínfimo y, además, a los que pudieron partir no les aguardaba un destino nada fácil. Desde el puerto de Alicante zarparon navíos con destino al puerto de Orán⁴²⁵, y la

parte de sus extras.

⁴²³Aludamos también a la existencia de un film francés que aborda la cuestión del exilio de un modo bastante particular; se trata de *La frontière* (Jean Cayrol, Claude Durand, 1962) (18 minutos), en el cual un exiliado expone los recuerdos de su infancia transcurrida durante una guerra, así como también se incorporan imágenes documentales, pero a pesar de que se evoca y se entiende que se trata de la contienda española, jamás se alude directamente a ello, de ahí que simplemente citemos la producción a pie de página.

⁴²⁴Acerca de esta cuestión, existe bastante bibliografía, aunque algunas veces esta es colindante con obras que también valoran la emigración económica; entre las diferentes aportaciones, destaquemos las siguientes: BACHAUD, André: “Exilios y migraciones en Argelia. Las difíciles relaciones entre Francia y España”. *Ayer*, núm. 47, 2002, pp. 81-102; BONMATÍ ANTÓN, José Fermín: *Los españoles en el Magreb siglos XIX-XX*. Madrid: Mapfre, 1992; DÉJEUX, Jean; PAGEUX, Daniel-Henri: *Espagne et Algérie au XXème siècle: contacts culturels et creation littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1985; MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel: *Casbah d'oubli: l'exil des réfugiés politiques espagnols en Algérie 1939-1962*. Paris: Harmattan, 2004; ROCA, Ramón Juan: *Españoles en Argelia, memoria de una emigración*. Alicante: IES Luis García Berlanga, 2009; VALDÉS PEÑA, Alba: “Alicantinos en Argelia. Un viaje de ida y vuelta”. *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, núm. 10, enero-junio 2011, pp. 82-101; VIGNON, Luis: *La France dans l'Afrique du Nord. Le peuplement, la naturalisation, l'immigration*. Paris: Guillaumin, 1987.

⁴²⁵Uno de los barcos que partió de Alicante es el *Stanbrook*, una embarcación que aparece en el documental *Aurora* (Christian Caroz, 2007); a propósito de diferentes títulos aludimos al transporte marítimo en varias ocasiones a lo largo de este estudio, así como también le dedicamos una breve mención en el punto “El viaje”, véanse las páginas 232-233 del presente estudio.

suerte de aquellos que arribaron a tal muelle no fue nada sencilla, pues muchos de ellos tuvieron que trabajar en la construcción del Ferrocarril Transahariano, un proyecto jamás concluido, cuyo objetivo consistía en unir el Mediterráneo con el río Níger y que se impulsó en el marco del régimen colaboracionista de Pétain. Una tarea que se llevaba a cabo en unas condiciones misérrimas y deplorables, así como también fue lamentable la situación que tuvieron que vivir todos aquellos internados en campos de castigo. Sin embargo, no sólo se produjeron migraciones a Argelia al final de la contienda, sino que también hubo momentos durante la guerra en los que se originaron varias salidas, tal sería el caso del ataque en el frente de Aragón⁴²⁶, de la misma manera que también desde Francia se enviaba a las colonias a aquellos exiliados considerados como los más problemáticos⁴²⁷. Asimismo, Nadia Bouzerki establece tres periodos clave en la historia del exilio español hacia Argelia, concretamente éstos serían los siguientes: durante la Guerra Civil (1936-1939), después de la derrota y comienzo del gran momento del exilio (1939-1943) y durante el franquismo (1943-1951); unas fechas que ejemplifican que no sólo los españoles huyeron hacia esta zona durante o al término de la contienda, sino que existieron flujos clandestinos durante la propia dictadura, llegando a considerar que a una cifra inicial de 50.000 emigrantes establecidos en Argelia en 1938 cabría añadir a los más de 20.000 exiliados al término de la guerra, es decir, un total de unas 70.000 personas a las que todavía tendríamos que añadir unos miles más que constituirían todos aquellos españoles clandestinos que llegaron a esa zona, así como todos aquellos que la alcanzaron desde Marruecos⁴²⁸.

Por lo que respecta a las producciones cinematográficas en las cuales aparecen *pieds-noirs* de origen español, éstas serán valoradas en el bloque dedicado a la emigración económica española, pues no únicamente conforman esta población los exiliados, sino que naturalmente la presencia española en la zona se remonta a mucho tiempo atrás. Ello implica que muchas propuestas aludan a personas de origen español sin concretar el motivo por el que viven en Argelia, dejando sin resolver si su emigración fue de tipo económico o político; por ello simplemente remitimos al análisis que efectuamos sobre la representación de españoles en este territorio⁴²⁹. No obstante, sí que es oportuno traer a colación unos títulos en concreto, en los que sí que se hace mención explícita a la presencia de republicanos españoles, absteniéndonos de citar aquellas propuestas sobre el exilio general en las que meramente se aluda a este asunto. Nos

⁴²⁶Véase al respecto: BOUZERKI, Nadia: *Derrotados, desterrados e internados. Españoles y catalanes en la Argelia colonial. ¿La memoria olvidada o el miedo a la memoria? (1936-1962)*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, tesis doctoral dirigida por la Dra. María Gemma Rubí i Casals, 2012, pp. 127-128.

⁴²⁷Así aparece considerado en: FERNÁNDEZ, Alberto: *Emigración republicana española 1939-1945*. Vizcaya: Algorta, 1972, p. 14.

⁴²⁸Todas estas cuestiones se desarrollan a lo largo de las siguientes páginas de: BOUZERKI, Nadia: *Derrotados, desterrados e internados. Españoles...*, *Op. Cit.*, pp. 127-134.

⁴²⁹Véanse al respecto el punto “El caso de los *pieds-noirs*”, pp. 581-609.

referimos al caso de *Les pieds noirs, histoires d'une blessure* (Gilles Perez, 2006), realizado justamente por un *pied-noir* de origen andaluz⁴³⁰, una apuesta formada básicamente por testimonios de esta comunidad que intenta acercarse a cómo era aquella sociedad formada por extranjeros, tanto por republicanos españoles como también por malteses que habían partido por razones económicas, italianos que habían huido del fascismo o incluso franceses metropolitanos que buscaban una mejor situación. Y no sólo se aborda cómo vivían en Argelia, sino también cuál fue su situación al tener que irse a vivir a Francia a causa de la independencia del país, siendo considerados como “otros” y no como franceses, recibiendo acusaciones de ir en contra de la independencia de los argelinos y obteniendo calificaciones de desconsiderados y egoístas al respecto. No olvidemos, además, que algunos de esos *pieds-noirs* retornaron a España, sobre todo a la costa alicantina, tras la independencia, pues muchos de ellos eran descendientes de españoles; sin embargo, tal como ya hemos anticipado, este tema lo estudiamos más adelante en relación a la emigración económica.

Ya para concluir, simplemente mencionaremos que también la presencia de españoles exiliados en el Norte de África aparece en realizaciones que aluden a la existencia de campos de internamiento y de castigo en esta zona en la que se dispusieron los republicanos, cuestión que, sin embargo, no desarrollaremos en este apartado en tanto que la estudiaremos en el punto dedicado justamente a estos espacios en territorio francés, pues valoraremos tanto aquellos que se hallaban en la zona metropolitana como los ubicados en ultramar⁴³¹.

⁴³⁰El director trabajaba como reportero de guerra para la RFI y, según él mismo cuenta, es su abuela, exiliada, quien se encuentra al origen del proyecto cuando le dijo lo siguiente: “*Tu vas pas t'arrêter de couvrir le monde avant d'avoir couvert les deux guerres qui ont marqué la famille: l'Espagne et l'Algérie*”. De la misma manera, el propio autor comprende lo que de biográfico tiene para él el documental, afirmando que “*Je voulais bien reconnaître un seul drame aux pieds-noirs: celui de l'exil. Je considérais qu'ils avaient eu une attitude indéfendable là-bas. Moi y compris, j'ai zappé deux générations*”, declaraciones publicadas en: LARROCHELLE, Jean-Jacques: “Récupérer une autre parole”. *Le Monde*, 17-03-2007.

⁴³¹Nos referimos al caso de títulos como *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), en el ámbito de la ficción; *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (Valentí Figueres, 2009), *Cautivos en la arena* (Joan Sela, Miguel Mellado, 2006) o *En el silencio, oigo girar la tierra* (Dans le silence, je sens rouler la terre, Mohamed Lakhdar Tati, 2010), por lo que respecta al documental. Para más información, véanse al respecto las páginas 250-256 de la presente tesis doctoral.

2.2.3.2.- EL CASO RUSO

Atender al exilio español en la Unión Soviética implica, antes de proseguir, contextualizar las peculiaridades de este traslado, pues tiene unos rasgos característicos que lo diferencian bastante de aquellos movimientos cuyo destino fueron otras regiones europeas. Primeramente, debemos destacar que en ningún caso se trató de una emigración masiva, pues las autoridades soviéticas tuvieron muy claro, desde un buen principio, que era preciso restringir y regular la entrada de los españoles en su país. Asimismo, también procede mencionar que, a diferencia de la emigración política a otros países -fundamentalmente pensamos en los casos francés y latinoamericano- este exilio no ha gozado de una equiparable cantidad de estudios⁴³², si bien es cierto que en los últimos años ha sido objeto de investigación de varios especialistas⁴³³. Esta cuestión puede obedecer a diferentes causas que pasarían desde la imposibilidad que hubo durante mucho tiempo de poder acceder a los fondos y archivos de la Unión Soviética -de ahí que tengan

⁴³²Son muy esclarecedoras al respecto las siguientes palabras de Alicia Alted Vigil, teniendo que circunscribirlas al estado de la cuestión propio de 2002: “[...] sólo quiero recalcar, como también lo hace el propio Guinard, lo poco que se ha estudiado hasta la fecha el exilio comunista español [...] No hay monografías específicas sobre la presencia de los comunistas en los países de América Latina, o bien en la Unión Soviética u otros países de Europa del Este. No obstante, algunos investigadores incluyen un capítulo o referencias a los comunistas en el exilio en libros que presentan un carácter más general [...] Son en cambio muy abundantes, y revisten gran interés (aunque su valor desde un punto de vista histórico sea muy desigual), las memorias escritas en el exilio o ya tras el retorno a España, por dirigentes y militares comunistas”, en ALTED VIGIL, Alicia: “El exilio español en la Unión Soviética”. *Ayer*, núm. 47 (Los exilios en la España contemporánea), 2002, pp. 132-133.

⁴³³Obviando las aportaciones hemerográficas, destaquemos, entre otras investigaciones, las siguientes referencias bibliográficas: ARASA FAVÀ, Daniel: *Los españoles de Stalin*. Barcelona: Belacqva, 2005; BORRAS, José: *Políticas de los exiliados españoles*. Chatillon-sous-Bagneux: Ruedo Ibérico, 1976; CALVO JUNG, Carmen: *Los últimos aviadores de la República. La cuarta expedición de Kirovabad*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010; DÍAZ, Victoria: *El exilio de los marinos republicanos*. Valencia: PUV, 2009; ELPÁTIEVSKY, A.V.: *La emigración española en la URSS. Historiografía y fuentes, intento de interpretación*. Madrid: Exterior XXI, 2008; ENCINAS MORAL, Ángel Luis: *Documentación española y sobre España en los Archivos Estatales y Municipales de la Federación Rusa*. Madrid: Exterior XXI, 2006; ENCINAS MORAL, Ángel Luis: *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la U.R.S.S. (1936-2007)*. Madrid: Exterior XXI, 2008; ESTRUCH, Joan: *Historia oculta del PCE*. Madrid: Temas de Hoy, 2000; GARRIDO, María Magdalena: *Las relaciones entre España y la Unión Soviética a través de las Asociaciones de Amistad en el siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006; IORDACHE, Luiza: *El exilio español en la URSS: represión y Gulag*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jesús M. Rodés, 2011; IORDACHE, Luiza: *En el Gulag. Españoles republicanos en los campos de concentración de Stalin*. Barcelona: RBA, 2014; IORDACHE, Luiza: *Republicanos españoles en el Gulag*. Barcelona: ICPS, 2009; KHARITONOVA, Natalia: *Edificar la cultura, construir la identidad. El exilio republicano español de 1939 en la Unión Soviética*. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2014; MIRALLES, Rafael: *Españoles en Rusia*. Madrid: Epesa, 1947; MORÁN, Gregorio: *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*. Barcelona: Planeta, 1986; PIKE, David W.: *In the service of Stalin: The Spanish Communist in Exile 1939-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1993; PIKE, David W.: *Jours de gloire. Jours de honte. Le parti communiste d'Espagne en France depuis son arrivée en 1939 à son départ en 1950*. Paris: Societé d'Enseignement Supérieur, 1984; RYBALKIN, Yuri: *Stalin y España*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007; SERNA MARTÍNEZ, Roque: *Heroísmo español en Rusia 1941-1945*. Madrid: Ed. Roque Serna, 1981; SERRANO, Secundino: *Españoles en el Gulag. Republicanos bajo el estalinismo*. Barcelona: Península, 2011; SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Franco y la URSS. La diplomacia secreta (1946-1970)*. Madrid: Rialp, 1987.

un importante valor los libros de memorias publicados por testimonios⁴³⁴, muchos editados inicialmente en ruso⁴³⁵-, hasta el hecho de que el contingente de españoles que integraron este desplazamiento tuvieran un nivel cultural y social en general inferior al de aquellos que partieron a América Latina y, por tanto, no se han dedicado demasiados a estudios a intelectuales o artistas exiliados⁴³⁶. En relación a las cifras relativas a la cantidad de españoles que emigraron a este país,

⁴³⁴De entre los varios títulos existentes, señalemos los que siguen: BLASCO COBO, Juan: *Un piloto español en la URSS*. Madrid: Editorial Antorcha, 1960; BORNET, Francisque: *Je reviens de Russie*. Paris: Librairie Plon, 1947; CASTRO DELGADO, Enrique: *Mi fe se perdió en Moscú*. Barcelona: Luis de Caralt, 1964; DEL RÍO SALCEDA, Bernardo Clemente: *20.000 días en la URSS. Recuerdos, descubrimientos y reflexiones de un niño de la guerra*. Madrid: Entrelíneas Editores, 2004; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Mi infancia en Moscú. Estampas de una nostalgia*. Madrid: Ediciones del Museo Universal, 1988; FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: *Memorias de un niño de Moscú*. Barcelona: Planeta, 1999; GONZÁLEZ, Valentín (El Campesino): *Vida y muerte en la URSS*. Buenos Aires: Editorial Bell, 1951; GONZÁLEZ, Valentín (El Campesino): *Yo escogí la esclavitud*. Barcelona: Plaza & Janés, 1977; GONZÁLEZ, Valentín (El Campesino): *Comunista en España y antiestalinista en la URSS*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980; GROS, José: *Abriendo camino. Relatos de un guerrillero comunista*. París: Ediciones de la Librerie du Globe, 1971; HERNÁNDEZ, Jesús: *Yo fui ministro de Stalin*. México: Editores de América, 1953; IBÁRRURI, Dolores: *El único camino*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1962; IBÁRRURI, Dolores: *Memorias de Pasionaria, 1939-1977. Me faltaba España*. Barcelona: Editorial Planeta, 1984; IGLESIAS, Miguel: *Memorias de guerra (1936-1942)*. Ferrol: Ediciós Embora, 2006; LA MORA, Constanca de: *Doble esplendor. Autobiografía de una aristócrata española republicana y comunista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1977; MONCLÚS GUALLAR, Vicente: *18 años en la URSS*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959; PARAROLS, Francesc: *Un català a l'Exèrcit Roig*. Girona: Llibres dels quatre cantons, 2002; PRAGA, Carmen: *Antes que sea tarde*. Madrid: Compañía Literaria, 1996; SALUT PAYÁ, Emilio: *Memòries, Karaganda. La tragedia del antifascismo español*. Toulouse: Ediciones del M.L.E.-C.N.T., 1948; SERNA MARTÍNEZ, Roque: *Heroísmo español en..., Op. Cit.*; TAGÜENA LACORTE, Manuel: *Testimonio de dos guerras*. México: Ediciones Oasis, 1973; VANNI, Ettore: *Yo, comunista en Rusia*. Barcelona: Editorial Destino, 1950; VELASCO PÉREZ, Miguel: *Invitado de honor*. Madrid: Opera Prima, 1995. Cabe decir que hemos incluido memorias de “niños de la guerra”, pues en muchas ocasiones en sus relatos se da buena cuenta de la situación en la que vivían los españoles propiamente exiliados.

⁴³⁵De entre las diferentes aportaciones de los testimonios en ruso podemos mencionar algunos títulos que se publicaron en una fecha muy temprana, si bien muchos de ellos luego han sido traducidos al español; valgan, a modo de ejemplo, las siguientes iniciativas editoriales: АРИАС, Антонио: *В огненном небе*. Минск: Беларусь, 1988; ИБАРРУРИ, Долóрес: *Мне не хватало Испании*. Москва: Политиздат, 1988; ЛИСТЕР, Энрике: *Наша война*. Москва: Политиздат, 1969; МОРА, Констанция де ла: *Вместо роскоши*. Москва: Художественная Литература, 1943.

⁴³⁶Son ilustrativas al respecto las siguientes palabras de Luis Galán a propósito del caso de los españoles que se hallaban en una casa de descanso en Járkov: “Allí había ya unos cuantos cientos de españoles, incluidos mujeres y niños... El número de intelectuales era muy pequeño. La emigración española en la URSS era fundamentalmente obrera”, aunque luego citará los nombres de algunos intelectuales, a saber, Ramón Mendezona, Luis Abollado, José María Galán, Francisco Carro o Francisco Romero Merino. Véase: GALÁN, Luis: *Después de todo. Recuerdos de un periodista en la Pirenaica*. Barcelona, 1988, pp. 88-89. Asimismo, a propósito del desarrollo del hispanismo en la Unión Soviética destaca un texto de Josefina Iturrarán, Adelina Kondrátieva y L. Sánchez Megido, en el cual comentan lo siguiente: “Pero también hubo un número considerable de españoles que emigrarían a la Unión Soviética. Entre ellos maestros (María Rodríguez Iriondo, Luz Megido, Libertad Fernández, Josefina López Ganivet, Concepción Bello, José M^a Meseguer, José Bravo, Agustín Vilella y muchos otros), profesores (Alejandra Soler, M^a Luisa González y otros), abogados (José Laín Entralgo, Vicente Sánchez Esteban, Vicente Talón y otros), arquitectos (Luis Lacasa), escritores (César Arconada), pintores y escultores (Alberto Sánchez), periodistas (Arnaldo Azati, Eusebio Cimorra) y muchos otros que quedan por nombrar. Todos ellos contribuyeron enormemente a la divulgación de la cultura española en Rusia”, en ITURRARÁN, Josefina; KONDRÁTIEVA, Adelina; SÁNCHEZ MEGIDO, Luz: “La hazaña moral y cultural de los exiliados españoles en Rusia. En memoria de los españoles que contribuyeron a la creación y al desarrollo del hispanismo en Rusia”. En AA.VV.: *Actas de la II conferencia de Hispanistas de Rusia, Moscú, 19-23 abril 1999*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1999, edición en CD-ROM. Sobre otro colectivo de exiliados relativo a las profesiones liberales, es decir, el de los médicos, existen varias

mencionaremos el número que, según indica Luisa Iordache Cârstea, consta en un informe de la dirección del Partido Comunista de España que en 1953 se presentó al Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) y a la Alianza de la Cruz Roja y Media Luna Roja soviéticas⁴³⁷: 4.221 españoles. Según este documento, la evacuación infantil correspondería a 2.895 niños, acompañados de unos 122 educadores, a los que tendríamos que añadir 87 pequeños más que llegaron junto a sus padres exiliados; 891 personas relacionadas con el Partido Comunista Español y el Partido Socialista Unificado de Cataluña; 157 estudiantes de aeronáutica que se hallaban en la 20ª Academia Militar de Kirovabad al término de la contienda española y 69 marinos de buques españoles atracados en muelles soviéticos (básicamente en Odessa y Murmansk). Unas cifras aproximadas que dicha estudiosa considerará inexactas a luz de sus investigaciones, proponiendo en cambio una cantidad más elevada⁴³⁸, pero sin embargo, para este estudio, aquello más significativo es tener en cuenta los diversos grupos que acabamos de concretar, pues éstos fueron determinantes en tanto que las circunstancias que tuvieron que vivir los españoles difirieron notablemente en cada uno de estos sectores mencionados, así como también tuvieron distintas posibilidades u imposibilidades de ser repatriados. En ese sentido y, tal y como ya se ha comentado, no fue posible para los niños poder obtener una repatriación, mientras sí que fue factible en los otros casos, si bien aquello que no se consentía era la reemigración a otros países, pues tal como muy bien afirma Alicia Alted Vigil: “[...] *los soviéticos podían admitir que un español quisiera retornar a su patria. Ahora bien, si era un auténtico antifascista y no quería regresar a un país donde imperaba un régimen de signo contrario, ¿en qué otro país se iba a encontrar mejor que en la URSS?*”⁴³⁹; un planteamiento que todavía se tornó más firme y radical a partir de 1947 y hasta la muerte de Stalin acaecida en 1953, un periodo de tiempo en el cual marcharse del país era directamente sinónimo de traición. Tal es así que aquellos que insistieron repetidamente en partir terminaron en muchas ocasiones en campos de trabajo, destacando al respecto el campo de Karaganda, conocido como Karlag⁴⁴⁰.

Refiriéndonos propiamente a los exiliados políticos, además de los que directamente partieron a la Unión Soviética, entre los meses de abril y mayo de 1939 varios miembros del Buró

publicaciones, véanse al respecto: MARCO IGUAL, Miguel: “Los médicos republicanos españoles exiliados en la Unión Soviética”. *Medicina & Historia. Revista de Estudios Históricos de las Ciencias Médicas*, núm. 1, 2009, pp. 1-15.

⁴³⁷Véase la siguiente referencia: AHPCE (Archivo Histórico del Partido Comunista de España), 98/3, “Emigración política”, citado por: IORDACHE, Luiza: “El exilio de los pilotos y marinos españoles en la Unión Soviética”. *Trocadero*, núm. 25, 2013, p. 82.

⁴³⁸Tal cantidad se concretaría, según la especialista rumana, en los siguientes grupos: 2895 niños de la guerra, 130 maestros y acompañantes, 156 marinos, 200 pilotos, 890 miembros del PCE y del PSUC. Véase: IORDACHE, Luiza; GÜELL, Casilda: “Memoria del gulag: El exilio y la emigración española en la URSS y la represión estalinista”. *Historia Contemporánea*, núm. 46, 2013, p. 261.

⁴³⁹ALTED VIGIL, Alicia: “El exilio español en la Unión...”, *Op. Cit.*, p. 136.

⁴⁴⁰La cuestión del internamiento de los españoles en los campos soviéticos, tanto republicanos como divisionarios, se considera en las páginas 270-277 de la presente investigación.

Político del Partido Comunista Español formaron una comisión y decidieron que sería conveniente velar por el futuro de determinados altos cargos políticos que en ese momento se encontraban en campos de internamiento franceses y proporcionarles una reemigración a la Unión Soviética, contexto en el cual destacarían fundamentalmente un par de embarcaciones que los transportaron: el *Maria Ulianova* y el *Kooperatsia*. Éstos, una vez recibidos, fueron conducidos a “casas de reposo” -incluso la élite llegó a ser albergada en el Hotel Lux-, un destino muy diferente del que vivieron los militantes de importancia media, muchos de ellos conducidos a la Escuela Leninista, o de los militantes más bajos, cuyo futuro transcurriría en fábricas. Pero además de estos grupos, cabría añadir también el exilio de militares, pues aquellos que eran profesionales - caso de Francisco Ciutat, Manuel Márquez o Antonio Cordón, entre otros- fueron conducidos a la Academia de Estado Mayor K. E. Voroshilov; a la Academia General Superior del Ejército Rojo M. V. Frunze fueron destinados aquellos que lucharon en las milicias -caso de Enrique Líster, Valentín González “El Campesino” o Manuel Tagüeña, entre otros-; no obstante, ni unos ni otros fueron integrados al Ejército Rojo y, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, fueron muy pocos los que lucharon en este ejército propiamente⁴⁴¹.

Cabe decir que en el contexto de este conflicto se produjeron también nuevas emigraciones de españoles a la Unión Soviética, pudiendo aludir a contingentes derivados de las consecuencias que acarreó la ocupación alemana de Francia, pues en estas fechas miles de españoles que trabajaban en las Compañías de Trabajadores Extranjeros fueron dirigidos como prisioneros de guerra a Alemania, siendo destinados a Berlín buena parte de ellos, aprovechando para huir del país en el marco de la batalla de liberación de la ciudad, marchándose o bien con los soviéticos o bien yéndose a Francia⁴⁴². No podemos olvidarnos tampoco de un grupo de españoles que permanecieron cautivos durante un largo periodo de tiempo y que justamente eran de signo contrario a todos los colectivos que venimos citando: los miembros de la División Azul, cuyo periplo en Rusia es objeto de estudio en otro punto de la presente sección⁴⁴³.

Una vez trazadas someramente las diferentes tipologías de los exiliados españoles en la Unión Soviética y, adentrándonos en el ámbito de las realizaciones cinematográficas, es preciso advertir que pocas producciones podemos traer a colación en este punto si tenemos en cuenta el criterio de exclusión que seguimos, el cual podemos precisar del siguiente modo: quedan fuera de nuestra atención en este apartado aquellos films que representan la evacuación infantil así como también aquellos que muestran a voluntarios de la División Azul y el universo concentracionario, dado que en todos estos casos les dedicamos un punto de atención monográfico. Así pues y,

⁴⁴¹Véanse al respecto las páginas 314-318 de la presente tesis doctoral.

⁴⁴²Asimismo, cabría añadir también algunos españoles que en este momento se encontraban en los campos de concentración alemanes y que, tras su liberación, emprendieron un viaje hacia a la Unión Soviética.

⁴⁴³Véanse al respecto las páginas 319-330 de esta tesis doctoral.

teniendo en cuenta que la mayor parte de las producciones que atienden a la partida de españoles a Rusia giran en torno a estos polos, aludiremos a algunas propuestas ya consideradas anteriormente a propósito de otras cuestiones, así como también a algún título no citado previamente y de notable interés para con la cuestión que nos ocupa.

De hecho, podemos afirmar que éste es un punto especialmente interesante habida cuenta que, si bien el exilio obedece por naturaleza a motivos políticos, en esta ocasión se trata de una emigración estrechamente vinculada a miembros del Partido Comunista Español y, por lo tanto, es trascendental atender a cuál es la imagen que de ellos nos aportan los films. Sin embargo, que sea un tema importante, no implica que en demasiados largometrajes de ficción se indague en las ideas de los protagonistas, sino que en muchos casos únicamente se menciona que se trata de comunistas y no se profundiza en ello en absoluto, o bien se considera que son “republicanos”, sin precisar nada más. Es decir, incluso en ocasiones en las que se concibe como un hecho relevante la adscripción política de los personajes, ello no garantiza que se aporte una perspectiva crítica al asunto, llegando a emplear durante el franquismo la imagen de los exiliados de una manera instrumentalizada cuya única finalidad era la de atacar a cualquier ideología política de izquierda. Como es natural y como ya hemos comentado anteriormente, en las producciones del régimen el comunismo es el gran enemigo a vencer, visto como aquello que justificó la necesidad del alzamiento en un primer momento y que luego, en el contexto de la guerra fría, sirvió para demostrar el buen hacer de España, país que, de manera anticipada, ya advirtió la necesidad de la lucha contra este ideario, causa y fuente de todos los males. Sin embargo, acabamos de mencionar que casi nunca los films ahondan en la ideología de los personajes, de ahí que en numerosas ocasiones no quede claro si el protagonista es un comunista o un republicano, cuestión que Carlos F. Heredero ya advirtió muy acertadamente y que interpreta de la siguiente manera: *“En algunos casos es la confusión deliberada y la identificación maliciosa entre republicanos y comunistas para desacreditar a los primeros por el procedimiento de atribuirles la identidad de los segundos. En otros, se trata de contraponer a ambos para separar el grano de la paja y distinguir, así, entre españoles equivocados (pero recuperables) y agentes del o al servicio del extranjero”*⁴⁴⁴.

Cabe puntualizar que dicha afirmación se refiere a las producciones realizadas entre 1951 y 1957, es decir, las que se enmarcan en lo que se califica propiamente como “cine político anticomunista”, pues aquellas propuestas que han sido etiquetadas como “cine de cruzada”, pertenecientes a la posguerra, sí que procuran diferenciar a los republicanos de los comunistas; piénsese al respecto en títulos como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1946) o *El santuario no se*

⁴⁴⁴HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja...*, *Op. Cit.*, p. 147.

rinde (Arturo Ruiz Castillo, 1949)⁴⁴⁵.

Asimismo, incluso en aquellos films en los que se apuesta por la reconciliación de los vencidos y la figura del exiliado se define como republicano pero no como comunista, frecuentemente éste personaje mantiene relaciones con gente de esta tendencia política que, o bien contribuirán a perjudicarlo o bien le harán comprender a través de sus actos que seguirles sería penetrar en la senda equivocada. En ese sentido podemos decir que el primer largometraje franquista en el cual se representa a un exiliado éste aparece vinculado precisamente con fugitivos polacos y, por lo tanto, con gente de países del este, de tal manera que la alusión al comunismo de manera indirecta ya se antoja bastante clara, aunque en este caso no se trata de un film focalizado en atacar a dicha ideología sino en loar las bondades del Estado español gracias a una estrategia de contraposición. Nos referimos a *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948) [Fig. 44], largometraje en torno a las vivencias de un oficial de la Marina mercante española al servicio de la República que naufraga junto con su tripulación, formada por los mencionados fugitivos polacos, en un pueblo de la Costa Brava a mitad de su rumbo hacia Marsella, lugar al cual querían arribar para obtener pasaportes falsos y huir hacia América. Así pues, el joven español, cuyo nombre real es Enrique Alvear, aunque finge ser un yugoslavo llamado Wladimir Voltcjkz, será auxiliado, junto con el resto de los naufragos, por la gente del pueblo donde accidentalmente ha recalado, siendo reconocido por su novia, quien le instará a que se quede de nuevo en el país; y así lo hará puesto que no existen cargos en contra suya. Pero no sólo eso, sino que además los fugitivos polacos decidirán quedarse también, pues la hospitalidad y la bondad que han mostrado los lugareños les hará pensar en España como en un posible y deseado nuevo hogar. A partir de esta breve síntesis argumental ya se puede ver que el film pone de manifiesto dos planteamientos fundamentales: en primer lugar demuestra la idea antedicha de que ya desde un primer momento se relacionó a los exiliados con personas provenientes de países del Este y en segundo lugar evidencia que la representación del emigrado político suponía ensalzar las bondades del Estado español, así como la disposición del mismo para acoger a los exiliados que regresasen sin cargos



Fig. 44

⁴⁴⁵No consideramos este periodo en tanto que el cine de ficción de estas fechas no muestra la figura del exiliado. Sin embargo, esta denominación fue acuñada por Román Gubern, quien analiza el cine que califica de este modo en: GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra..., Op. Cit.*, pp. 81-104.

en su contra, motivo por el cual Román Gubern considera que este largometraje es uno de los que abren el ciclo cinematográfico dedicado a la reconciliación⁴⁴⁶.

Por otra parte, cabe incidir en la estancia de Enrique en Marsella, pues también hemos mencionado que estuvo en dicha ciudad el protagonista de *Rostró al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951), el cual vivió allí junto a otros exiliados y se afilió al partido comunista, terminando en un campo de concentración soviético, del cual huirá para volver de nuevo a Marsella, donde será herido por sus propios compañeros, militantes también del Partido Comunista de España, los cuales le engañarán bajo la falsa promesa de poder volver más pronto a su tierra⁴⁴⁷. Pero, sin embargo, éste será consciente de la maldad y los malos procedimientos del comunismo, y es que, como muy bien expresa el ya citado Carlos F. Heredero “*la nueva dicotomía enfrenta a los republicanos nostálgicos de su patria con la perfidia comunista empeñada en alimentar el odio entre los españoles, por lo que en estas nuevas ficciones la diferencia se profundiza y la separación se hace ya radical*”⁴⁴⁸.

En una órbita también marcadamente anticomunista, y ya centrada en el exilio en la Unión Soviética, podríamos traer a colación un par de largometrajes ya comentados en apartados precedentes: nos referimos a *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1954) y *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954). Se trata de dos producciones que, si bien cabe considerarlas como muestras del cine anticomunista español desarrollado en España entre 1951 y 1957, guardan entre sí puntos de semejanza y de divergencia, pues en el caso de la primera -y a diferencia de texto que adapta- el protagonista muere una vez ha comprendido cuáles son los valores correctos, mientras que el caso del protagonista del segundo film citado, éste muere sin haberse reconvertido. Además, por lo que se refiere a la representación de los comunistas en la película de Julio Salvador, cabe decir que esta muestra un variado elenco, pudiendo mencionar al respecto que Heredero distingue la presencia de cuatro tipologías distintas, a saber: el comisario político que da órdenes y manipula a sus compañeros, la espía que se enamora del militar franquista y renuncia a

⁴⁴⁶En sus propias palabras: “*El mensaje político de En un rincón de España trataba de convencer a los españoles y a las democracias occidentales de que los republicanos exiliados podían regresar a su patria sin temor a represión alguna*”, en GUBERN, Román: *Ibid.*, p. 110. También la intencionalidad reconciliadora del film queda muy bien sintetizada por parte de Vicente Sánchez-Biosca, quien escribe al respecto: “*Dar vida a este vencido tan particular y, lo que es más, ofrecerle la bienvenida al país constituía, con todo, un gesto tan ambiguo como sintomático: daba una imagen condescendiente y pacificadora del régimen a finales de los cuarenta y, además, reconocía la existencia de un sector de la población que había tenido 'sus razones' para militar en el campo contrario. Sin embargo, la película de Mihura no se detenía a exponer ni analizar estas razones*”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito..., Op. Cit.*, p. 167.

⁴⁴⁷A propósito de esta ciudad, aludamos al film *Antes del olvido* (Avant l'oubli, Agustín Burger, 2004), una propuesta en clave de ficción en la cual, aunque sea de manera secundaria en un argumento ambientado en 1957 y centrado en la Guerra de Argelia y en el Frente de Liberación Nacional, aparecen exiliados de la Guerra Civil española, mostrando esta villa como un lugar en el que se establecieron numerosos refugiados políticos de diversos países meridionales.

⁴⁴⁸HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja..., Op. Cit.*, p. 151.

sus ideales, el militante mercenario corrupto y el hermano pequeño que actúa por resentimiento familiar⁴⁴⁹.

Evidentemente esta imagen negativa de los comunistas se irá relajando a lo largo del tiempo y cambiará completamente en el cine español posterior a la etapa dictatorial, siendo justamente durante y a partir de la Transición cuando se emprenderán numerosas iniciativas dedicadas a dar voz a los exiliados, entre las cuales ocuparán un lugar destacado militantes comunistas y personas exiliadas a la Unión Soviética, bien sea a nivel de largometrajes en torno a una figura en particular o de protagonismo coral⁴⁵⁰. Podemos afirmar, sin duda alguna, que será en el marco de las producciones de no ficción donde estas figuras alcanzaran una mayor presencia, pues en el terreno de las ficciones su aparición será más bien escasa. No obstante, sí que podemos aludir a un par de títulos al respecto: *Después del sueño* (Mario Camus, 1992) e *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010).

Por lo que respecta al primero, se trata de una propuesta bastante curiosa en tanto que trata el fenómeno del exilio a partir de un argumento peculiar que de por sí poco permite profundizar en la estancia del exiliado en el extranjero, básicamente porque parte del regreso del que se marchó y deriva hacia una historia aventuresca. El film comienza con el retorno de un tal Antonio, tío del marinero Amos, que vuelve a España tras un largo exilio en la Unión Soviética, país que lo acogió después de la Guerra Civil; pero pronto morirá y Amos querrá encontrar un tesoro que cree que poseía su tío gracias a las cartas que éste le enviaba a su madre. Así pues, igual que sucede en varias producciones de la década de los noventa, si bien se trata el tema del exilio, éste no es el objeto de atención principal, sino que constituye el marco ideal para poder constituirse en una fuente generadora de numerosas situaciones vinculadas con el misterio y con una trama llena de acción; pensemos al respecto, al margen de la emigración a la Unión Soviética, en largometrajes de ficción como *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991) o *Catorce estaciones* (Antonio Giménez Rico, 1991).

En relación al segundo film mencionado, es decir, *Ispansi*, cabe decir que se trata de una producción que ya hemos valorado en el apartado dedicado las evacuaciones infantiles⁴⁵¹, no

⁴⁴⁹HEREDERO, Carlos F.: *Ibid.*, p. 85.

⁴⁵⁰Pensemos al respecto en films basados en testimonios en los que aparecen exiliados en la Unión Soviética, como sería el caso de *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), o bien en producciones centradas directamente en alguna figura histórica concreta, cuyo exilio se desarrolló en dicho territorio. Valgan como ejemplo, entre otras, *Dolores* (José Luis García Sánchez, Andrés Linares, 1980), *Valentín González "El Campesino"* (Manuel Garrido Palacios, 1982) y *Liste, pronunciado Lister* (Margarita Ledo Andión, 2007). Sin embargo, esta cuestión del empleo de testimonios y de producciones centradas en una personalidad histórica, incluyendo el caso de los exiliados en dicho territorio, se estudia con mayor detenimiento en el punto del presente estudio denominado "Distintas voces: figuras históricas y testimonios anónimos", pp. 395-417.

⁴⁵¹Véanse al respecto las páginas 137-138 de la presente tesis doctoral.

obstante hemos considerado oportuno mencionarla de nuevo en este punto en tanto que es la única realización de ficción cuya acción sucede íntegramente durante el exilio y no a propósito de un regreso o antes de una partida al extranjero, pues según las apreciaciones efectuadas en los puntos precedentes, ya puede aducirse que, si bien la emigración política en sí ya no ha gozado de la representación que merecería dada su magnitud histórica, dentro de los films que muestran este asunto son poquísimos aquellos cuya acción se desarrolla en el país de acogida. Si bien es cierto que se han hecho muchos reproches a este largometraje de Carlos Iglesias, tal y como ya lo hemos considerado anteriormente, es de obligación reconocer que se trata de una propuesta que muestra muchísimos aspectos del exilio y de las vivencias de los exiliados.

En ese sentido, comencemos por cómo aborda la cuestión de las ideologías políticas, indicando que, si bien el protagonista es un comisario político del Partido Comunista de España, este hecho no aporta absolutamente nada a la producción, más allá de que no pueda regresar a España, tal como aparece explícitamente en el largometraje, o que en determinados momentos el personaje principal manifieste su opinión negativa sobre la religión. No obstante, la intención del film es mostrar la posibilidad de encuentro entre dos personas de credos totalmente diferentes; es decir, entre el comisario político y la mujer protagonista, perteneciente a una familia falangista y madre de uno de los niños evacuados. Consecuentemente, se muestra la historia de amor entre estos dos personajes, concediendo gran importancia a este romance por encima de intentar efectuar un análisis profundo de las implicaciones que tuvo el exilio, es decir, pretendiendo comunicar que el amor es capaz de dejar de lado diferencias ideológicas. Por consiguiente, el largometraje no es capaz de ofrecer una visión analítica sobre el fenómeno del exilio o sobre el contexto histórico, sino que prefiere ensalzar el sentimentalismo y el tono melodramático; en palabras de Cristina Ortiz Ceberio: *“Ni los personajes ni la trama evidencian cuestiones históricas de identidad ni tan siquiera manifiestan procesos de adaptación, negociación o reformulaciones propios de la experiencia del exiliado en relación a la cultura de acogida o respecto al abandono de la que deja atrás.”*⁴⁵².

De la misma manera que el film apuesta por esta unión de dos personajes de ideologías claramente opuestas, también en esa línea de reconciliaciones optará por introducir en una secuencia a voluntarios de la División Azul perdonando la vida al protagonista y a otros hombres por el hecho de ser españoles, al margen de las divergencias de posicionamiento político [Fig. 45]. Así pues, podríamos decir que el largometraje pretende ser conciliador en todos los sentidos y no polemizar en absoluto, procurando al mismo tiempo tratar muchísimos asuntos y cuestiones, llegando a generar un conglomerado de eventos en los que se echa en falta una mayor solidez en

⁴⁵²Véase ORTIZ CEBERIO, Cristina: “Entre la memoria y el mercado: cuestiones en torno a la representación del exilio...”, *Op. Cit.*, p. 347.

términos de reflexión y análisis sobre las causas y consecuencias, sociales y psicológicas, que conlleva un movimiento migratorio.



Fig. 45

Para ir terminando este apartado, simplemente podemos afirmar haber llegado a la conclusión que si bien son pocos los films que han centrado su atención en la estancia de los exiliados en la Unión Soviética, este país tiene elevado interés en cambio en numerosas producciones franquistas en las cuales, a pesar de tener una aparición fugaz, se convierte en un elemento decisivo para la trama. Asimismo, el hecho de que haya pocos films que aborden las vivencias del exilio en este país también es relevante en tanto que pone de manifiesto la imposibilidad o inconveniencia de abordar esta cuestión en un primer momento ahondando en elementos políticos, así como también demuestra el posterior desinterés que manifestó el cine ulterior a la dictadura hacia este asunto, salvo en las excepciones mencionadas.

Finalmente, únicamente aludiremos a una producción rusa de entre las varias que han mostrado a españoles en este territorio, pues en esta ocasión la presencia de éstos no se debe a su participación en ninguno de los bandos en el marco de la Segunda Guerra Mundial, careciendo de una función narrativa concreta en términos argumentales; nos referimos al film *El espejo* (Зеркало, Andrei Tarkovski, 1975). En este caso la intención de incluir un personaje español y evocar determinados hechos históricos de su país puede obedecer a un deseo de entremezclar y contraponer la memoria personal del protagonista y su regreso a la infancia, asunto clave en el largometraje, con acontecimientos correspondientes a la historia de la humanidad. Por ello hay referencias a españoles a propósito de un sentimiento fundamental como es el del desarraigo y la nostalgia, aludiendo a hijos de refugiados españoles en la Unión Soviética y a los denominados

niños de Rusia, empleando fragmentos relativos a la Guerra Civil de nuestro país y a la separación de familias, asuntos que serán seguidos por otros fragmentos correspondientes a sucesos clave de la historia reciente de la humanidad (Segunda Guerra Mundial, Hiroshima, la revolución cultural china,...). Se vinculan, por tanto, las nociones de historia y memoria, así como también se manifiesta un especial interés en mostrar elementos de la cultura española, caso de un baile al son de una canción de esta nacionalidad o alusiones al mundo taurino por medio de la figura del diestro Palomo Linares⁴⁵³.

2.2.3.3.- OTROS PAÍSES

Hasta aquí hemos atendido a la representación del exilio español en aquellos países receptores que han aparecido un mayor número de veces en la cinematografía española, los cuales también fueron los más importantes en términos históricos; es decir, los territorios que más presencia han tenido en las pantallas son al mismo tiempo los que históricamente recibieron un mayor contingente de españoles. Sin embargo, como es evidente, también hubo gente que se dirigió a otras zonas, de la misma manera que existen algunas producciones en las cuales algún personaje tiene otras naciones como destino.

Consecuentemente, para poder abordar esta cuestión, hemos procedido a clasificar los diferentes films según el lugar de recepción del exiliado y, en ese sentido, comenzaremos valorando aquellos en los que el movimiento migratorio se dirige a Gran Bretaña⁴⁵⁴. Dejando al margen producciones centradas en la evacuación infantil⁴⁵⁵ o focalizadas en la vida de algún

⁴⁵³La función que desempeñan estas imágenes, vinculadas a la idea del desarraigo, quedan muy bien sintetizadas en las siguientes palabras de Tatiana Bubnova: “*Los temas tratados en este episodio: las raíces rotas, los afectos extraviados, las evocaciones de una corrida de toros y del baile flamenco en un contexto tan ajeno e inorgánico como lo es un apartamento moscovita de los años sesenta, con un paisaje invernal de fondo -que desentona sin duda con el ritmo cálido de la guitarra española- inscriben el leitmotiv de la película -el regreso a la infancia- en un conjunto coherente de reflexión sobre lo ruso, reiterando temas como la identidad, la pertenencia, las raíces perdidas, los destinos torcidos por un trasplante forzoso o por no haberse mantenido fiel a la tierra, como es el caso del protagonista dueño de la Voz*”, en BUBNOVA, Tatiana: “Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarkovski”. *Acta Poética*, núm. 24, 2003, p. 46.

⁴⁵⁴Entre la diversa bibliografía existente sobre el exilio español en este territorio, citemos algunos de los estudios principales, entre otros: ARASA FAVÀ, Daniel: *Exiliados y enfrentados. Los españoles en Inglaterra*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1995; MONFERRER CATALÁN, Luis: *Odisea en Albión. Los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña (1936-1977)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2007; MONTIEL RAYO, Francisca: “El Instituto Español de Londres, un centro cultural republicano en el exilio”. En MANCEBO, María Fernanda; BALDÓ, Marc; ALONSO, Cecilio (Eds.): *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional integrado en el Congreso Plural 'Sesenta años después'* Valencia: Universitat de València, Biblioteca Valenciana, 2002, vol. I, pp. 343-362; MONTIEL RAYO, Francisca: “Una revista del exilio republicano en Gran Bretaña: El Boletín del Instituto Español”. En AZNAR SOLER, Manuel (Ed.): *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del Congreso Plural 'Sesenta años después'*. Sant Cugat del Vallés: Associació d'Idees-GEXEL, 2000, vol. VI-I, pp. 243-269.

⁴⁵⁵Este asunto ya ha sido abordado anteriormente, véanse al respecto las páginas 118-154 de la presente tesis

personaje histórico⁴⁵⁶, podemos traer a colación diferentes títulos, entre los cuales destaca notablemente *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), propuesta en la cual la presencia del exilio es constante a pesar de basarse en una ausencia: en el film no aparece ningún actor que interprete a un personaje exiliado, sino que el tema del exilio es juzgado a partir de las cartas que escribe el protagonista y que son presentadas al espectador mediante una voz en *over*. De esta manera se consigue crear no sólo una visión del exilio sino también una reflexión sobre la España del momento y sobre todas las carencias e imposibilidades que debía afrontar la juventud que vivía en el país en contraposición con la libertad de decisión y de acción de la que gozaban quienes habían partido. El argumento se sitúa en los años cincuenta y el protagonista es Lorenzo, un estudiante de Salamanca que ha pasado unos días en Inglaterra donde ha conocido a Berta, hija de un intelectual exiliado (especialista en literatura del Siglo de Oro), receptora de las cartas que éste escribe, cuyo contenido es comunicado al lector gracias a la lectura efectuada mediante la citada voz en *over*. Estas misivas permiten dar a conocer las opiniones de Lorenzo a la par que nos posibilitan saber sobre su vida cotidiana, pudiendo comprender aquello que vive en claro contraste con aquello que le gustaría vivir. Se puede percibir también el ambiente agobiante de una ciudad de provincias como Salamanca, la represión familiar y el aire tradicionalista e inmovilista que se opone a la libertad atribuida a las situaciones vividas (y potenciales) en Inglaterra. Y, sin duda, uno de los aspectos más destacables del film es que en ningún momento se explicita el porqué del exilio del padre de Berta: ya no interesa tanto ofrecer una visión analítica de la contienda ni presentar al exiliado como alguien malvado o en busca de redención, sino que lo preceptivo es analizar la situación de desengaño de un joven que ha conocido, aunque brevemente, la vida fuera del país⁴⁵⁷. Consecuentemente, podemos afirmar que en este caso sí que partiendo del exilio nos encontramos con una reflexión, con la exposición de una crisis de valores y con un análisis de la situación del momento en contraposición con la vida en el extranjero, siendo el primer film que utiliza el exilio para ir más allá de la mera representación de un personaje que partió por unos motivos simplemente mencionados a modo anecdótico, o de una figura esquemática y maniquea creada para beneficiar a los fines propagandísticos del régimen. Por otra parte cabe decir que si bien Inglaterra no aparece a lo largo de toda la propuesta, su presencia es constante en tanto que actúa como la otra cara de la moneda respecto al caso español; es decir, si España es el país del conservadurismo, del inmovilismo, de la falta de libertad y de la

doctoral.

⁴⁵⁶Por ejemplo podríamos referirnos, entre otros, a un documental sobre Juan Negrín titulado *Ciudadano Negrín* (Sigfrid Monleón, Carlos Álvarez, Imanol Uribe, 2010). Las producciones sobre personalidades históricas y testimonios anónimos se abordan en las páginas 395-416 de la presente tesis doctoral.

⁴⁵⁷A pesar de lo comentado, sí que es cierto que la falta de alusiones a la guerra se debe a la censura, aunque evidentemente si estas hubiesen sido permitidas no por ello se hubiese simplificado la dimensión analítica del film. En relación a cómo afectó la censura a esta producción, se puede consultar en: GONZÁLEZ, Fernando: “La sombra del exilio...”, *Op. Cit.*, pp. 211-227.

opresión, Gran Bretaña es todo lo contrario; en otras palabras, si bien el exilio siempre está fuera de campo, éste es sin embargo uno de los films que mejor representa algunas de las causas que pueden provocar la emigración.

Menos significativa será este asunto en otras producciones, pues naturalmente existen producciones en las que la figura del exiliado poco aporta el respecto, tal sería el caso de *Vivir en Sevilla* (Gonzalo García Pelayo, 1978), largometraje centrado en la historia de una pareja que rompe su relación y la chica conoce y se enamora de un pintor sevillano que ha regresado de Londres tras cuarenta años de exilio; sin embargo, el objetivo del film es mostrar los diferentes tipos de amor y no atender en cambio a cuestiones de cariz político. Una mayor importancia tendrá en cambio *Beltenebros* (Pilar Miró, 1991), adaptación de la novela homónima escrita por Antonio Muñoz Molina⁴⁵⁸. El largometraje gira en torno a un exiliado, antiguo capitán del ejército republicano que ha vivido clandestinamente en Inglaterra durante varios años. La gran virtud de este film reside en trazar un sólido puente entre el exilio exterior y el interior, situando la acción en dos tiempos distintos, pasado y presente, para urdir una compleja trama de espionaje. El protagonista, a quien llaman Darman, recibe, a pesar de ya estar retirado, la orden de ir a Madrid para llevar a cabo una misión que le encomendarán en Rusia; de ahí que tenga que ir a este país donde le indican exactamente de qué se trata: eliminar a un supuesto traidor que está delatando a miembros del partido, una situación muy parecida a la que ya vivió en 1946. A partir de estos hechos, el largometraje mostrará lo difícil que fue la vida para quienes tuvieron que partir⁴⁵⁹, aunque el protagonista vive holgadamente trabajando de anticuario en Inglaterra, pero también lo terrible que fue para los que se quedaron⁴⁶⁰, explicitando además las conexiones que mantuvieron y el trabajo desarrollado en común por ambos tipos de exiliados -interiores y exteriores-⁴⁶¹, si bien

⁴⁵⁸La referencia exacta de ésta es la que sigue: MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989. Existen varios estudios y análisis sobre la misma, destaquemos al respecto el siguiente: MARTÍNEZ, Gustavo: "Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en 'Beltenebros' de A. Muñoz Molina". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 29, 2005, sin paginación.

⁴⁵⁹Sobre las consecuencias del exilio son muy relevantes las siguientes palabras que pronuncia el hombre que desde Rusia le encomienda la misión: "*Una hija mía se ha casado hoy, el novio es de aquí y la música que suena, y el idioma que hablan. Mi hija no podrá olvidar el país de su padre porque ni siquiera lo conoce*".

⁴⁶⁰Esta cuestión se aborda fundamentalmente en los *flashbacks* que retrotraen al espectador al Madrid de 1946, en el cual se manifiesta el clima de desespero que vivieron los militantes que se quedaron, así como también se alude a la idea presente en muchos exiliados de que, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y derrotado el fascismo, el régimen español caería. Por lo que respecta al primer asunto, son muy relevantes las siguientes palabras pronunciadas por un personaje fundamental para la trama, Walter, que será el verdadero traidor del film: "*¿Un mensaje? Dinero es lo que nos hace falta, dinero y armas, no mensajes. Gente que vuelva, ¿entiendes? Que vuelva de París, y de Moscú, y ayude a los que nos quedamos. Aquí un hombre no puede durar más de cuatro o cinco meses, y si uno cae, tiene que venir otro, caen todos los días y ya no vuelven a salir*". En relación a la idea de la intervención de los aliados para derrotar al franquismo, si bien el exiliado exterior -representado por Darman- tiene muy claro que así sucederá, el exiliado interior -representado por Walter- discrepa profundamente: "*¿Aliados?, ¿Aliados de quién? No los nuestros. Jamás nos han hecho caso, les importamos bastante menos que cualquier tribu de África*".

⁴⁶¹El protagonista expresará que, a pesar de la diferencia geográfica, "*Unos nos fuimos y otros os quedasteis, la guerra era la misma, el enemigo el mismo*".

en todo momento se prefiere ahondar en el misterio y espionaje en detrimento de cuestiones ideológicas⁴⁶².

Igualmente sobre la emigración política a ese país es de obligada mención la serie producida por Televisión Española titulada *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990), basada en una obra homónima de Arturo Barea formada por tres novelas de corte autobiográfico escritas desde el exilio en Inglaterra entre 1940 y 1945 -publicadas juntas en versión traducida, pues la versión original escrita en español se perdió-, cuyos títulos concretos son “La forja” (“The Forge”), “La ruta” (“The Track”) y “La llama” (“The Clash”)⁴⁶³. Igual que el texto escrito, los episodios de la serie -seis en total- se ambientan en la primera mitad del siglo XX y giran en torno a la vida del escritor, quien después de partir al exilio, al término de la contienda, jamás regresó a su tierra y obtuvo en 1948 la nacionalidad británica. En España, además de su compromiso político -en el marco de la Segunda República se implicó en la lucha sindical en el seno de la UGT y en el contexto de la Guerra Civil apoyó al bando republicano- fue el responsable del servicio de prensa extranjera en el Ministerio de Estado, trabajando desde la Telefónica de la Gran Vía en Madrid. Una vez en Inglaterra, prosiguió su labor radiofónica y trabajó en la BBC, bajo el seudónimo de Juan de Castilla. En cuanto a la serie estrictamente, cabe decir que se trata de una producción muy ambiciosa en términos de presupuesto económico y la adaptación del texto corrió a cargo de Juan Antonio Porto. Tal como hemos indicado, su acción se desarrolla en seis episodios, el primero de los cuales contempla la infancia del futuro escritor y su acción empieza en Madrid, en el verano de 1907, narrando su vida en el barrio de Lavapiés, sus estudios en las Escuelas Pías de San Fernando y contextualizando la pobreza en la que vive su madre, trabajando como lavandera en el Manzanares. El segundo se remonta a 1909 y plantea el cambio que supuso para su devenir la muerte de su tío y su proceso de maduración y replanteamiento de posicionamientos. Los dos siguientes se centran en Marrucos; el tercero, relativo a 1920, considera la Guerra del Rif y su participación en tanto que sargento, así como su acusado mal estado de salud al contraer tifus y conseguir dos meses de permiso; el cuarto remite a su vuelta a Marruecos en 1922 y su descubrimiento de la corrupción administrativa. En el quinto, correspondiente a 1934, ya se plantea su implicación ideológica y sindical, así como la República y unas futuras elecciones. El sexto y último se centra en la Guerra Civil española y en su trabajo en el gabinete de prensa del Gobierno, proporcionando una excelente reconstrucción de la ciudad

⁴⁶²Esta cuestión aparece subrayada por la frase que clausura el film, ésta es la que sigue: “*Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién*” (*Don Quijote*, II, LXI).

⁴⁶³Esta obra se publicó en español por vez primera Argentina en 1951, pues su aparición en España se demoró mucho más tiempo, no editándose hasta una fecha tan tardía como es 1977. Citemos, respectivamente, las referencias bibliográficas de las primeras ediciones bonaerense y española: BAREA OGAZÓN, Arturo: *La forja de un rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1951; BAREA OGAZÓN, Arturo: *La forja de un rebelde*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.

de Madrid bajo las bombas. Sin embargo, no se llega a mostrar su partida hacia el exilio, sino que este asunto se resuelve simplemente en una cartela final con la que concluye la serie y que contiene el siguiente texto: “*Arturo Barea Ogazón deja Madrid, enfermo, a finales de mil novecientos treinta y ocho. Se establece en Inglaterra, en la localidad de Faringdon, en el Condado de Oxfordshire, muy cerca del Oxford Universitario en mil novecientos cuarenta y uno. Ese año aparece en lengua inglesa el primer tomo de su autobiografía novelada, La forja de un rebelde. Durante la Segunda Guerra Mundial trabaja en la BBC y entabla relación con los ‘maquis’ españoles en Francia. La primera edición española de su libro apareció en mil novecientos cincuenta y uno en Argentina, editada por un español también exiliado. Arturo Barea murió en Londres, el treinta y uno de diciembre de mil novecientos cincuenta y siete. Hasta su final convivió con Ilsa*”⁴⁶⁴.

Asimismo, ya para concluir con la migración política al territorio británico, aludamos a un título que se focaliza en una persona en concreto, más exactamente el ingeniero encargado de crear los refugios antiaéreos en Cataluña; nos referimos a *Ramon Perera, l'home que va salvar Barcelona* (Montse Armengou, Ricard Belis, 2006), una producción que mencionamos a modo de ejemplo de entre aquellas realizaciones centradas en personajes que han pasado desapercibidos por parte de la Historia, pero cuyas vidas, sin duda, tuvieron una importancia notable. En este caso se trata del hombre que en febrero de 1938 fue secretario técnico de la Sección de planes y obras de la Junta de Defensa Pasiva de Cataluña, construyendo numerosos refugios en la ciudad de Barcelona y terminando por exiliarse en Londres gracias a la ayuda que le brindaron miembros del MI5. Su intención allí era la de seguir trabajando y actuar por si se producía una invasión alemana; también integró el Consejo Nacional de Cataluña, es decir, la entidad creada por parte de Lluís Companys en el exilio en 1939 y que un año más tarde fue fundada de nuevo por parte de Carles Pi i Sunyer. Se trata, por tanto, de una propuesta que permite acercarse a la Guerra Civil y a sus consecuencias, así como también al periplo de otros emigrados políticos o al devenir del protagonista en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, todo ello articulado a partir de varios testimonios de supervivientes de bombardeos, tanto españoles como británicos.

Si pasamos a considerar el exilio en otro país, podemos referirnos a Holanda, territorio que comentaremos en relación a dos films, muy distintos entre sí en todos los sentidos y que, a su

⁴⁶⁴ No obstante, a propósito de la serie televisiva se emitió un episodio de *Informe Semanal* titulado “La forja del exilio” (Ángel García-Bermejo, 1990) que repasa sintéticamente el contenido de la propuesta a la vez que, claro está, la vida del escritor. De este modo incorpora en dos ocasiones la voz de Arturo Barea y unas palabras que pronunció en 1957, correspondientes, por tanto, al año en que murió y en ellas remite a su experiencia como exiliado con gran amargura. La primera vez dice lo que sigue: “*El choque de la Guerra Civil en España, el destierro en Francia expulsado por un lado y por el otro me hizo echarme a la búsqueda de cuáles eran las razones porque los españoles estábamos así, la razón de porqué un español había sido baqueteado de tal manera como tantos millones*”; la segunda, expresa lo siguiente: “*La patria se siente como un dolor agudo, verdaderamente como un dolor agudo al que no llego a acostumbrarme*”.

vez, nos posibilitan referirnos a la emigración política producida durante el transcurso del conflicto y a aquella acaecida posteriormente. En esa dirección, la producción que alude al exilio que se dio durante la contienda es una iniciativa de notable importancia en tanto que muestra la emigración del otro bando, es decir, se centra en el papel que desempeñó Holanda al albergar en su territorio a exiliados franquistas: se trata del documental televisivo de producción holandesa titulado *Des réfugiés espagnols à Ameland (1937-1939)* (Paul Ruigrok, Carla Tromp, 2004). Pero antes de abordar propiamente el largometraje, es preciso contextualizar muy brevemente esta situación, comentando al respecto que es preciso tener en cuenta que el hecho de admitir en su territorio a españoles exiliados puso al país en una delicada situación, pues el gobierno holandés siguió el pacto de no intervención de Francia e Inglaterra para poder conservar la neutralidad, aunque evidentemente sí que existieron iniciativas individuales y fruto de asociaciones humanitarias que intervinieron en el contexto de la contienda española⁴⁶⁵. Sin embargo y, a pesar de que la recepción de exiliados españoles en Holanda no dejaba de ser un tema espinoso para la voluntad gubernamental, no negaron el asilo a aquellos que se presentaron a la embajada de Madrid, aunque bajo una condición *sine qua non*: una vez trasladados a Holanda, no deberían volver a España, pues en caso de hacerlo tambalearía su posición neutral en el conflicto. Así lo hicieron varios franquistas y el documental recoge el testimonio de varios de ellos, protagonistas de un peculiar exilio en tanto que las autoridades decidieron alojarlos en la isla católica de Ameland, un espacio sumamente frío e inhóspito del cual era muy difícil partir -sólo salía un barco al día hacia el continente-, en el cual se hablaba además en frisón y donde estaban vigilados por la policía que cada día se encargaba de pasar lista, aunque eso sí, se les daba cobijo y alimento. Pero, además, también eran bastante particulares las características de este grupo, ya que la mayoría de las familias que lo conformaban pertenecían a la nobleza española, pues partieron a Holanda con un comité católico que les acogió, y es que los sectores católicos de este país creyeron que era preciso ayudarles y acogerlos ante el clima de violencia que, a su entender, había originado una revuelta izquierdista. Esta producción pretende recuperar este episodio combinando los testimonios de españoles y de holandeses, ahondando en los sentimientos y opiniones de quienes vivieron en tales circunstancias y con la voluntad de rescatar del olvido los hechos, planteando interrogantes también sobre el desconocimiento de estos acontecimientos, tal como queda muy bien resumido en las siguientes palabras de Pietsie Feensta: “*Par le montage*

⁴⁶⁵Pensemos al respecto en el papel que desempeñaron los brigadistas holandeses en la Guerra Civil española; también en el ámbito cinematográfico es de inevitable mención el film *Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), así como alguna otra producción más reciente que se acerca al conflicto, como puede ser el documental *L'ami hollandais* (Pieter Jan Smit, 2005), sobre la figura de Jef Last, quien luchó en el Quinto Regimiento, sobre su amistad con André Gide, pero también sus viajes a la Unión Soviética y, en términos generales, sobre las intervenciones de los holandeses en la contienda española y en la creación por parte de Piet Laros del grupo reaccionario “Acción Fuego” en 1969, cuyo objetivo era luchar por los prisioneros de España.

*parallèle des témoignages, entre passé et présent, entre l'Espagne et la Hollande, se crée une vision de la réalité qui nous étonne: qui savait finalement que des franquistes étaient cachés en Hollande? Est-ce que cela était vraiment 'oublié'?*⁴⁶⁶.

Por lo que respecta al exilio inmediatamente posterior a la contienda y por parte de un personaje republicano, cabe destacar *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), una de las propuestas que brinda un tratamiento más interesante del asunto del exilio en la década de los setenta. Si bien no es éste el tema principal del largometraje, sí que muestra a un protagonista, interpretado por Fernando Fernán-Gómez, en el papel de un exiliado republicano que regresa desde los Países Bajos -lugar donde trabajaba en un restaurante- a su pueblo castellano, tras treinta-y-cinco años de ausencia. Esta figura será tratada desde un punto de vista positivo, pues será la única persona que, junto a un niño, apoyará a la maestra del pueblo en su voluntad de actualizar los métodos educativos de una comunidad anclada en el pasado⁴⁶⁷. Consecuentemente podríamos afirmar que esta producción sigue la estela de *Nueve cartas a Berta* en tanto que también presenta a uno que ha estado en el extranjero como aquel único que puede apreciar con nitidez el anacronismo en el que se vive en España y abogar por una modernización en todos los sentidos. No obstante, tampoco sería justo afirmar que en este largometraje encontremos una reflexión política sobre el pasado, pues únicamente en una ocasión el niño protagonista le preguntará al exiliado si él era un rojo⁴⁶⁸, así como citarán la Segunda Guerra Mundial -éste entró con los rusos en Berlín y luchó en Stalingrado⁴⁶⁹- mas no habrá un análisis ni de la contienda ni de las consecuencias de la victoria de los rebeldes. Por otra parte, una cuestión nada trivial es el hecho de que se especifique que este emigrado político fue un excombatiente de la Segunda Guerra Mundial, un asunto que ya hemos detectado en varios films y que, como veremos más adelante, es un lugar muy común en realizaciones francesas, fundamentalmente actuales y de no ficción, cuya finalidad suele ser la de la recuperación de la memoria histórica.

Una vez considerada la emigración política a este país, procede atender al exilio dirigido a Portugal y, en ese sentido, podemos afirmar que existen varias producciones que lo reflejan, al

⁴⁶⁶FEENSTRA, Pietsie: “La politique hollandaise et l'Espagne: deux documentaires sur les années 1930”. En FEENSTRA, Pietsie (Dir): *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Paris: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 130, p. 175.

⁴⁶⁷Román Gubern subraya en este film, acertadamente, el tratamiento inédito y cariñoso de la figura del exiliado, véase al respecto GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra...*, *Op. cit.*, p. 167.

⁴⁶⁸A tal pregunta se sobreentiende la respuesta, si bien no se explicita en el diálogo que mantienen el chico -Juan- y el exiliado -Fernando-; concretamente éste se desarrolla del siguiente modo: Juan: “¿Puedo hacerte una pregunta?” / Fernando: “¿De sexo y cosas así?” / Juan: “No, esta es de política. ¿Eres rojo?” / Fernando: “¿Qué entiendes tú por rojo?” / Juan: “Pues... los de la guerra.” / Fernando: “¿Somos amigos?” / Juan: “Sí.”

⁴⁶⁹En una cena que mantendrán los tres protagonistas, el chico aludirá con pasión las aventuras que vivió Fernando en la guerra (“Fernando entró con los rusos en Berlín, él mismo era ruso y tenía un tanque de verdad, era teniente y nunca violó a nadie”), añadiendo más adelante que también estuvo en Stalingrado, considerándole literalmente “fantástico”.

margen, evidentemente, de aquellas ya citadas que tienen como tema principal la evacuación de los niños. Encontraríamos al respecto un par de títulos españoles relevantes como son *Catorce estaciones* (Antonio Giménez Rico, 1991) o *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008). Por lo que respecta al primer citado, poco aporta en relación a la temática de la emigración política, a pesar de que su acción sucede en 1947, centrándose en la resistencia antifranquista y en los hechos que acaecen a bordo de un tren en el marco de una misión política que tiene que llevar a un profesor exiliado en Francia a Estoril⁴⁷⁰, reflejando la existencia de una red internacional en la que trabajaban republicanos españoles exiliados. Además de aquél, en el tren viaja el protagonista, quien igualmente se marchó de España en 1939 y es el encargado de matar, según orden de las autoridades, al profesor⁴⁷¹. Asimismo, el film presenta a otros personajes españoles de distintas ideologías, destacando al respecto la figura de una mujer de tendencia fascista que sacó a muchos judíos de la Francia ocupada a cambio de una comisión, declarando que carece de ideas políticas y que ahora ayuda a pasar clandestinamente la frontera a cualquiera, incluso a los nazis, pero que sin embargo colabora con la oposición franquista porque cree que los fascistas están acabados; o la de un hombre que ayuda al profesor y que se define como monárquico⁴⁷².

El largometraje mencionado en segundo lugar, a pesar de que tampoco proporciona demasiadas reflexiones sobre el asunto que nos incumbe, es interesante en tanto que trata tanto el exilio interior como el exterior. El guión, escrito por el propio director y por Rafael Azcona, parte de la obra homónima de Alberto Méndez⁴⁷³ y sitúa la historia en Ourense en el año 1940⁴⁷⁴, protagonizada por Elena, que se dedica a hacer arreglos de lencería y a entregar las traducciones que hace su marido pero que vende como suyas. Ella vive junto a sus dos hijos y su esposo, Ricardo, a pesar de que éste tiene que estar totalmente escondido, sin poder salir de casa, a causa de sus antecedentes ideológicos. Puesto que nadie puede saber que está vivo, ella finge ser viuda y tal hecho le conlleva un problema: el diácono profesor de su hijo se enamorará de ella, poniendo

⁴⁷⁰Esta figura se mostrará convencida de la idea de la inminente caída del régimen, una concepción que ya hemos subrayado en numerosos films hasta el momento y que reencontraremos más adelante. Así lo certifican las palabras que dirige a su pareja cuando dice lo siguiente: “*Si los monárquicos se muestran razonables, los aliados cumplen sus promesas y cae por fin la dictadura, muy pronto, muy pronto estaremos en nuestra casa de Segovia y sólo tendremos que ir a París para buscar nuestros libros*”.

⁴⁷¹En una conversación que mantiene con la pareja del profesor, pronuncia la siguiente frase en relación a su partida y a la situación de los españoles exiliados: “*Dicen que no deben ser concretos los españoles sobre la fecha de cuando se marcharon cuando se encuentran con compatriotas en el extranjero*”.

⁴⁷²Este personaje pronunciará la siguiente e inequívoca frase: “*Don Juan es buen español, y un liberal sincero, se lo aseguro profesor*”.

⁴⁷³El autor, fallecido en 2004, por tanto poco antes de la realización del film, escribió este libro a modo de compilación de cuatro relatos ambientados en el contexto de la Guerra Civil española; concretamente “Si el corazón pensara dejaría de latir”, “Manuscrito encontrado en el olvido”, “El idioma de los muertos” y “Los girasoles ciegos”. La obra recibió numerosos galardones, entre los cuales destaca el Premio Nacional de Narrativa del año 2005. Su referencia bibliográfica es la que sigue: MÉNDEZ, Alberto: *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.

⁴⁷⁴El film difiere del relato literario en varios aspectos, pues originalmente la acción se ubicaba en Madrid, más concretamente en la esquina entre la calle Alcalá con Ayala, un espacio precisamente no demasiado burgués.

en peligro la farsa organizada. Así pues, el tema del exilio interior es fundamental, como también lo será el exterior, pues la hija de la protagonista decide partir al extranjero, estando embarazada, junto a su compañero porque a éste le busca la policía, hallando la muerte mientras iban hacia la frontera portuguesa. También la pareja principal se planteará marchar del país; el plan concretamente es ir a Portugal (el protagonista tiene amigos exiliados allí), pero tal idea será irrealizable: ante el acoso a Elena por parte del diácono, su marido saldrá para socorrerla, siendo descubierto y decidiendo suicidarse defenestrado⁴⁷⁵. No obstante, si bien a nivel temático se trata de un film interesante porque conjuga los dos tipos de exilio, cabe advertir que todo él se centra en las venturas y desventuras de la familia protagonista y, a pesar de presentar indirectamente un retrato de la sociedad de la posguerra, carece de voluntad revisionista y analítica de los hechos.

Aludamos también, aunque sea sólo de paso, a una realización lusa como es *A estrangeira* (João Mário Grilo, 1982), la cual, desde la ficción, abordará el tema del exilio a partir de la figura de un español que, a sus cincuenta años y a causa de un proceso de divorcio, sentirá que no quiere dejar su casa y conocerá a otra mujer, despertándose en él recuerdos y llevándole a recordar su vida, comenzando por su infancia en el marco de la Guerra Civil española, la partida de su padre y su discurrir vital en Portugal junto a Ana, el ama de llaves.

No podemos olvidarnos tampoco del exilio en Alemania, un país que, si bien aparece en pocos films en relación a este asunto, sí que acogió a exiliados españoles, fundamentalmente comunistas en el caso de la República Democrática Alemana⁴⁷⁶. Sin embargo, no encontramos ninguna referencia en ese sentido en los films que representan esta cuestión y, concretamente, aludiremos a dos largometrajes de ficción, tales son *Vente a Alemanha, Pepe* (1970), en el cual simplemente aparece la figura del exiliado, y *Los paraísos perdidos* (Basilio Martín Patino, 1985), en cuyo desarrollo sí que el exilio ocupa un lugar primordial. Por lo que respecta al primero, si bien es cierto que el tema fundamental de la realización es la emigración por motivos económicos -de ahí que lo consideremos en repetidas ocasiones e incluso le dediquemos una atención monográfica en el bloque de análisis fílmicos⁴⁷⁷-, también se detiene en mostrar a un personaje exiliado. Éste es Don Emilio, quien vive en la pensión Müller con el resto de españoles protagonistas y a partir del cual se ponen sobre la mesa una serie de asuntos clave relativos a la emigración política y que permiten acercarnos a la imagen que se ofrece tanto de este fenómeno

⁴⁷⁵A partir de este hecho, el largometraje muestra cómo la familia, gracias a un pariente de Elena, se ha marchado de su ciudad y está dispuesta a seguir adelante, mientras que en cambio en el texto original no se indica qué es lo que va a suceder tras el suicidio del marido, cuestión nada trivial si tenemos en cuenta que era la propia mujer quien lo había estado ocultando.

⁴⁷⁶Para más datos sobre esta cuestión, véase: HEINE, Hartmut: "El exilio republicano en Alemania Oriental (República Democrática Alemana – RDA)". *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 2, 2001, pp. 111-121.

⁴⁷⁷Por lo que atañe al análisis monográfico, véanse las páginas 1147-1185.

como de esta figura en concreto. En ese sentido debemos destacar diversos aspectos que aborda el film, sin duda todos ellos primordiales; nos referimos a los siguientes: las alusiones a la ignorancia de las siguientes generaciones hacia la Guerra Civil y la trivialización que hacen de los hechos, una cuestión que se expone en diversos momentos, precisamente ya desde la primera vez en la que aparece Don Emilio⁴⁷⁸ o bien cuando éste explica episodios de la guerra sin encontrar ningún tipo de receptividad por parte de los otros, que justifican su falta de interés por el hecho de no haber nacido todavía⁴⁷⁹; la nostalgia que siente el exiliado por su patria, expuesta a propósito de los alimentos y el vino españoles que trae el protagonista y que comparten en la pensión el primer día -unos víveres envueltos en un papel de periódico que evoca el también añorado fútbol- o incluso cuando éste intenta ridiculizar la morriña que sienten fuera de su tierra, alegando que es un concepto creado justamente por los propios españoles; el negarse a regresar como fuente de amargura y la posibilidad política de volver, de repatriarse, una opción sin duda factible en términos políticos⁴⁸⁰ pero descartada por cuestiones temporales, pues ya nadie le queda en España⁴⁸¹. Un personaje, el del exiliado, que aparece representado como una figura cabal, racional, de profesión liberal -médico- y con buenos sentimientos, profundamente triste y apenado por tener que residir fuera de su patria y desengañado de todo porque, a pesar de tener la opción de volver, realmente ya jamás regresaría al lugar que abandonó, pues a su vuelta ya no encontraría nada ni nadie de quienes dejó atrás. Por ello es lógico que el film no resultase incómodo para la censura, pues en ningún caso efectúa una crítica al país, ni al abordar el tema de la emigración económica ni al considerar a un exiliado: siempre es España el lugar por el cual sienten añoranza los que se encuentran fuera. Tal es así que ni en las observaciones de los censores emitidas por la Comisión de censura de guiones, ni por la Comisión de Censura se valora negativamente la figura

⁴⁷⁸Destaquemos al respecto el siguiente diálogo: Don Emilio: “*Vaya, gorrión nuevo. ¿Cuándo ha llegado?*” / Angelino: “*Esta mañana, somos paisanos. Don Emilio, el número uno de la pensión, éste es Pepe.*” / Pepe: “*Tanto gusto. Yo es que he venido a...*” / Don Emilio: “*No hace falta que lo diga. Usted ha venido como todos, huyendo del paraíso español y de paso a llevarse los marcos que pueda.*” / Pepe: “*Sí señor, ¿usted también ha venido a trabajar?*” / Don Emilio: “*No, yo vine porque no estaba conforme.*” / Pepe: “*¿Conforme con qué?*” / Don Emilio: “*Con todo.*” / Pepe: “*Ah.*” / Don Emilio: “*Y sigo sin estarlo, ¿se entera?*” / Pepe: “*No, no señor.*” / Don Emilio: “*Qué gente madre mía, qué país.*”

⁴⁷⁹Concretamente se expone lo siguiente: Don Emilio: “*Aquí estaba Villanueva del Pardillo, aquí Brunete y aquí estábamos nosotros. Si le hubieran hecho caso a don Indalecio, con el talento que tenía, aquello hubiera sido un paseo militar, pero no señor, empezó a opinar todo el mundo, Miaja por un lado, Lister por otro...* [lo escenifica con elementos de la mesa]” / Angelino: “*¿Me deja usted un momento Brunete? Es que sinó esto no hay quien se lo trague.*” / Don Emilio: “*Ustedes no toman nada en serio, pues por eso de Brunete están ustedes aquí.*” / Angelino: “*Pero Don Emilio, si nosotros no habíamos nacido...*”

⁴⁸⁰En un momento dado Don Emilio abre su reloj de cadena, en el interior del cual tiene una fotografía de su difunta esposa, y en ese instante la voz de ella, en *over*, proclama las siguientes palabras: “*¿Por qué eres tan terco? Ya no hay ninguna razón para no volver, nos vamos haciendo viejos, llegaremos tarde. Hemos recorrido medio mundo para nada, porque siempre hemos ido donde había españoles, para no estar tan solos. Tenemos que volver Emilio, porque a pesar de todo esa es la única tierra que queremos.*”

⁴⁸¹Cuando Pepe, el protagonista, le pregunta en Navidad por qué no vuelve a España, Don Emilio le contesta lo siguiente: “*No, no es eso, es que no sabría donde ir, se me han muerto todos, hasta los enemigos. Entraría en el casino como un extraño, no me conocería nadie, ¿Don Emilio, quién es ese viejo? Sería tan extranjero como aquí.*”

del exiliado pues en el fondo aparece representado, así como la emigración económica, para ensalzar al Estado español; repararon, en cambio, en cuestiones de orden sexual y en las expresiones vulgares⁴⁸².

En relación al film citado en segundo lugar, podemos empezar por vincularlo a otro largometraje de este mismo director, el ya referido anteriormente *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), pues el realizador aprovecha de nuevo el tema del exilio para efectuar una denuncia de la realidad contemporánea. Sin embargo, si bien en el caso del film de 1965 se trataba de expresar el conservadurismo e inmovilismo de una ciudad de provincias de la España de los años sesenta, en esta ocasión el objetivo era el de manifestar la falta de interés generalizada por parte de la sociedad, en el marco de la Transición, hacia los vencidos de la guerra. Para poder comprenderlo mejor, podemos decir que el argumento gira alrededor de la protagonista, hija de un intelectual republicano exiliado, quien retorna a casa porque su madre está a punto de morir y ella tendrá que hacerse cargo del legado cultural de su padre, aunque sólo encontrará dificultades administrativas en su voluntad de querer dejar en el lugar que se merece la documentación y el archivo de su progenitor. No obstante, ella vive en Alemania, donde trabaja como traductora y donde tiene un marido y una hija, correspondiendo por tanto a la segunda generación del exilio republicano.

Otra cuestión interesante de este film es el hecho que la protagonista sea una mujer, pues tal como se ha podido ver hasta ahora, y seguirá sucediendo en los apartados sucesivos, en la inmensa mayoría de producciones de ficción sobre el exilio los personajes principales casi siempre son hombres. Sí que es cierto que en esta ocasión el exiliado propiamente es el padre ya muerto, pero es cierto que la hija ha vivido las consecuencias de esta emigración política y es ella quien regresa tiempo después⁴⁸³, de modo que este film se constituye en una suerte de excepción a

⁴⁸²La comisión de censura de guiones, reunida el 16 de septiembre de 1970 y formada por los ponentes Luis Fierro, Eugenio Benito y José Antonio Ory, dictaminaron la supresión de determinadas cuestiones del guión, si bien ninguna de ellas relativa a los asuntos que nos importan, siendo únicamente el último citado aquél que aludió al tratamiento que se ofrece del exiliado, destacando positivamente la importancia que para éste tiene su patria; en sus propias palabras: “*El tema de la emigración española actual tratado con frivolidad aunque no en ligereza. El tratamiento es, en general, superficial pero no inconveniente. Hay momentos - alguna que otra secuencia- de alguna emotividad. El obrero emigrado lleva a España en el alma y en el pensamiento. Y lo mismo el viejo médico exiliado que se resiste a repatriarse aunque añora la patria cada vez más*”. Por su parte, la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas se reunió el 12 de enero de 1971 y, tras leer el expediente, podemos afirmar que no hay ninguna referencia a la temática del exilio. Véanse al respecto los expedientes núm. AGA,36,04213 (fecha: 1970), antiguo número de expediente 62791; AGA,36,04213 (fecha: 1970), antiguo número de expediente 62792; y AGA,36,05055 (fecha: 1970).

⁴⁸³Por su parte, José María Conget propone que en el cine de la democracia será siempre un hombre y no una mujer quien aparecerá en los films como la figura del exiliado, una afirmación que cabría matizar, pues sí que el cine español ha empleado como protagonista a la hija de uno de ellos y que, además, su vida ha transcurrido en el exilio. El mencionado autor expresa dicha consideración, entre paréntesis, en las siguientes palabras: “*por ahora la única exiliada que ha vuelto a su tierra en el cine continúa siendo María*

esta tendencia de protagonistas masculinos, la cual veremos que perdurará a lo largo de la década de los noventa, mientras que posteriormente sí que habrá en cambio films centrados en la mujer, sobre todo en el marco de aquellas realizaciones de no ficción basadas en testimonios.

Y ya para finalizar este punto, simplemente aludiremos a continuación, sin ningún ánimo de exhaustividad, a algunas de las principales producciones, mayormente españolas, que muestran el exilio español a América Latina y a los Estados Unidos. Y es que, a pesar de que esta temática queda fuera de la tesis, nos ha parecido oportuno aludir a ello en términos comparativos, así como también porque hay algún título de elevado interés. En ese sentido y, respecto al exilio a América Latina, cabe decir que anteriormente ya se ha mencionado la evacuación de niños a México, sin duda uno de los aspectos más importantes de esta emigración a dicho territorio a causa de la Guerra Civil. De hecho, estos niños fueron la vanguardia de los muchos adultos que posteriormente, una vez terminada la contienda, comenzaron a exiliarse a América Latina, siendo muy importante al respecto la presencia de intelectuales en esta zona, sobre todo en México, un factor claramente diferenciado del caso de la emigración política a Europa. No obstante, para la cinematografía franquista fue más conveniente vincular a los republicanos exiliados con personajes de dudosa legalidad o bien apostar por la idea, ya comentada anteriormente, de la reconciliación, tal como demuestra por ejemplo el film *Ronda española* (Ladislao Vajda, 1952), una producción focalizada en chicas de los coros y danzas de la Sección Femenina que parten de gira rumbo a América para llevar allí el folclore español. Tal periplo incluye una actuación en Panamá, lugar en el cual vive el hermano de una de las protagonistas, exiliado republicano que tiene miedo de volver por ser uno de los vencidos, subrayando el largometraje que en España ya no hay distinción entre vencedores y derrotados. Además, este exiliado se mezcla con malas influencias, conviviendo con tipos sospechosos que quieren sabotear el espectáculo de las españolas, manejando armas de fuego pero, no obstante, no se aporta ninguna información sobre las condiciones en las que tiene que vivir en América Latina. Exactamente igual sucede en los largometrajes *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) y *Las cosas del querer 2* (Jaime Chávarri, 1994), el primero de los cuales versa sobre la necesidad de partir al exilio de uno de los personajes protagonistas a causa de su homosexualidad, mientras que el segundo retoma el argumento a propósito de la estancia de éste en América Latina, junto con otra protagonista; sin embargo, nada aportan sobre las condiciones de vida de los españoles, simplemente confirman que éste se antoja como un buen destino para unos cantantes de copla española. No podemos dejar

Luisa Elío", véase CONGET, José María: "El cine de los exiliados españoles, el exilio español...", *Op. Cit.*, p. 137. Por otra parte, sobreentendemos, a pesar de que el título de su capítulo no lo especifica, que se refiere únicamente al cine español de ficción, pues tal y como se desarrollará en ulteriores apartados respecto a la cinematografía de la década de los años 2000, en muchos films sobre el exilio articulados a partir de testimonios las mujeres ocupan en ellos un papel destacado.

de mencionar, además, que se trata de un *biopic* sobre el cantante malagueño Miguel de Molina, exiliado en el marco de la posguerra dada su condición no sólo de republicano sino sobre todo de homosexual⁴⁸⁴.

Otro film en el que poca importancia tiene que el destino sea este continente o cualquier otro es *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989), pues si bien éste es ejemplar respecto al propio fenómeno del exilio en términos psicológicos y en relación a la nostalgia, la acción sucede únicamente en la España de 1968 dado que se focaliza en el regreso temporal del que antes partió, sin aportar información sustantiva sobre América. Parecido sucede en el largometraje *El libro de las aguas* (Antonio Giménez Rico, 2008), adaptación de la novela homónima de Alejandro López Andrada⁴⁸⁵, el cual también gira alrededor del retorno del protagonista, quien vuelve a su pueblo natal cordobés, llamado Bruma (este topónimo no existe y todo el film se rodó en la comarca de Los Pedroches) tras un largo periodo de exilio en América, queriendo reanudar a su regreso, en la medida de lo posible, su vida pasada. Si bien ésta tuvo episodios caracterizados por la intolerancia, la violencia, el miedo y la superstición, también en ella se ubica su primer amor, comprendiendo el film, en términos cronológicos, desde 1936 hasta 1975, todo mediante los recuerdos del protagonista, narrados mediante *flashbacks*. A pesar de que el tema pudiese brindar una buena oportunidad al director para centrarse en analizar el fenómeno del exilio, el amor se torna un componente esencial en el film, así como también en el libro; véanse al respecto las palabras de Alejandro López Andrada pronunciadas cuando empezaron el rodaje, pues define su obra como: “una historia de amor y reconciliación basada en la vida de un perdedor político, una mezcla de lo normal con lo paranormal, del mundo de los vivos con el de los muertos”⁴⁸⁶.

La misma poca información nos aporta *El hermano bastardo de Dios* (Benito Raval, 1986), adaptación de la novela homónima y autobiográfica escrita por el humorista José Luis Coll, centrada en sus años de infancia, vividos en Cuenca durante la Guerra Civil⁴⁸⁷. Huérfano de padre, su madre partió de España hacia Argentina y no regresó hasta después de la muerte de Franco, de manera que su hijo debió criarse junto a sus tíos y abuelos, sin tan siquiera saber que su madre estaba viva. Así pues, la realización muestra esta época y sus acontecimientos vistos a través de la

⁴⁸⁴Sin embargo, Miguel de Molina afirmó lo siguiente en sus memorias: “Una de las últimas barrabasadas que debí sufrir fue que se hiciera en España una película titulada “Las cosas del querer” y que para publicitarla se lanzara indirectamente la idea de que era mi vida, sin pagarme un céntimo. Cuando intenté algún reclamo y el productor Luis Sanz aseguró que ‘se trataba de una obra de ficción y que cualquier parecido era pura casualidad’, no supe si reír o llorar de rabia”, en MOLINA, Miguel de: *Botín de guerra*. Argentina: Editorial Planeta, 1998, p. 310.

⁴⁸⁵La referencia exacta de ésta es la siguiente: LÓPEZ ANDRADA, Alejandro: *El libro de las aguas*. Sevilla: Algaida, 2007.

⁴⁸⁶Véase MARTÍNEZ, Patricia: “Antonio Giménez Rico inicia el rodaje de la película ‘El libro de las aguas’”, *Diario de Córdoba*, 20-05-2008.

⁴⁸⁷La referencia concreta de la obra literaria es la siguiente: COLL, José Luis: *El hermano bastardo de Dios*. Madrid: Planeta, 1984.

mirada de un niño, es decir, desde la retaguardia, así como los pensamientos de éste acerca de la injusticia y la imposibilidad de que Dios sea capaz de provocar las circunstancias derivadas de una guerra y la propia guerra en sí. Sin embargo, poca información aporta a nuestro tema de interés.

Asimismo, existen varios films, también en el terreno de la ficción, cuyo argumento gira en torno a un personaje exiliado la característica principal del cual será su condición de intelectual, pudiendo traer a colación títulos como *Primer y último amor* (Antonio Giménez Rico, 2002) y *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003). En el caso del primero, será un tal Fermín Azcúe quien, a las puertas de la vejez, regresará a España como profesor jubilado tras un largo exilio en México; mientras que por lo que respecta al segundo, éste desarrolla una historia de amor entre un médico e intelectual republicano, Daniel Da Barca, encarcelado por su ideología, y Marisa Mallo, quien hará todo lo posible para conseguir que él sea puesto en libertad a pesar de que ella pertenece a una familia de ideas opuestas. Se trata de una adaptación de la novela homónima, publicada inicialmente en gallego (*O lapis do carpinteiro*) de Manuel Rivas⁴⁸⁸ y galardonada con varios premios además haber tenido un notable éxito⁴⁸⁹, cuya acción se sitúa en Galicia en 1936. No obstante, por lo que nos ocupa en este estudio, poco aporta al tema del exilio, pues no es hasta el final que los dos protagonistas deciden partir hacia el extranjero y no se valora este fenómeno, a pesar de que se expone que ambos pudieron marcharse a México y regresar muchos años más tarde; un evidente final feliz después de que el protagonista haya sobrevivido a un confinamiento con leproso y otros sucesos parecidos, saliendo siempre ileso de todo. En definitiva, igual que en los casos anteriores, todo el largometraje ahonda en cuestiones más bien de carácter sentimental, llegando a prescindir de la verosimilitud en varias ocasiones, aunque no debemos olvidar que la obra literaria que adapta tenía una gran carga metafórica⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸Por lo que respecta a la vinculación de este periodista y escritor con el cine, cabe decir que varias de sus obras han sido adaptadas, tal es el caso del relato “La lengua de las mariposas”, uno de los dieciséis contenidos en la obra *¿Qué me quieres, amor?* (1995), convertido en el film homónimo de José Luis Cuerda (1999); además, dentro del largometraje y partiendo del mencionado relato se insertan dos textos más pertenecientes al citado libro, concretamente “Un saxo en la niebla” y “Carriña”. Unos años más tarde, este director partió de nuevo de una historia de Manuel Rivas para el cortometraje *Primer amor* (José Luis Cuerda, 2000), así como también más recientemente adaptó otra novela suya, *Todo é silencio* (2010), dando lugar al film *Todo es silencio* (José Luis Cuerda, 2012). Al margen de esta relación del escritor con José Luis Cuerda, también Manuel Rivas fue guionista, junto con Elvira Varela, del cortometraje *La rosa de piedra* (Manuel Palacios, 1999) y escribió la historia *Xinetes na tormenta* (Ricardo Llovo, 2001), mientras que como director ha dirigido el cortometraje “Mayday” del film colectivo *¡Hay motivo!* (AA.VV., 2004) y otro titulado “Punto final” para el documental colectivo *Hai que botarlos* (Colectivo Burla negra, 2005).

⁴⁸⁹La obra fue publicada inicialmente en gallego por Edicións Xerais el año 1998 y posteriormente en castellano por Alfaguara. Las referencias concretas de ambas ediciones son las siguientes: RIVAS, Manuel: *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Edicións Xerais, Fundación Caixa Galicia, 1998; RIVAS, Manuel: *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara, 1998.

⁴⁹⁰De hecho, ya en el ámbito cinematográfico Manuel Gutiérrez Aragón se había planteado adaptar esta novela, pero finalmente no lo hizo porque consideró que la obra tenía unos tiempos de narración demasiado

Del mismo modo también existen producciones de ficción centradas en una personalidad histórica, valga como ejemplo *María querida* (José Luís García Sánchez, 2004) a propósito de la filósofa María Zambrano, pensadora para la cual el exilio tuvo un impacto fundamental en toda su obra. El film, que cuenta con un guión del propio director junto con Rafael Azcona, se ubica en un tiempo narrativo concreto: el año 1984, justo cuando esta mujer regresó al país tras haber vivido exiliada durante cuarenta-y-cinco años y le fue otorgado el Premio Cervantes. El argumento aprovechará el pretexto de una joven periodista que asiste a la rueda de prensa de la pensadora, en ocasión de la entrega del mencionado galardón, y que sentirá un gran interés por conocer más acerca de esta mujer en términos biográficos y también respecto a su obra y sus opiniones, de manera que tomará la decisión de filmar un documental sobre esta discípula de Ortega y Gasset⁴⁹¹.

Una vez comentados algunos de los acercamientos más significativos desde el terreno de la ficción, en el ámbito documental destacan varias propuestas; por una parte encontraríamos aquellas que se acercan propiamente al exilio a América Latina en términos generales, así como las que se centran en una personalidad histórica en concreto. Por lo que respecta al primer caso, podríamos aludir a títulos como el ya mencionado *El exilio: la gran tragedia. Medio siglo después* (Fernando Jauregui, Pedro Vega, 1989), cuyo tercero (y último) episodio, titulado “La diáspora cultural”, trata justamente del asunto que nos ocupa, concretado en el exilio en México, Argentina y Chile. Si bien el capítulo comienza con la evacuación de los niños españoles en Morelia, sigue con el exilio intelectual⁴⁹². Asimismo, también podríamos aludir a otros films que, a pesar de acercarse al asunto sin focalizarse en ninguna figura en concreto, sí que dirigen la atención a un grupo determinado; tal sería el caso de *La segunda patria* (David Pallarès, 2009), que trata la experiencia del exilio de los catalanes a México. El núcleo central de la propuesta lo componen las entrevistas a varios testimonios, los cuales valoran no sólo la forzosa partida, sino que también emiten sus juicios personales sobre el franquismo y la Transición.

complicados y un contenido excesivamente poético. Para más información, véase al respecto: MARTINI, Elena: *El lápiz de la memoria: la Guerra Civil en Manuel Rivas*. Padua: Universidad de Pádua, tesina dirigida por los doctores Donatella Pini y Giovanni Borriero, curso 2010-2011, p. 129.

⁴⁹¹Si bien la propuesta tampoco profundiza demasiado en el pensamiento de esta filósofa, el exilio es esencial en sus planteamientos; así lo afirma Jesús Moreno Sanz, quien considera que a lo largo de toda su trayectoria intelectual este hecho fue una constante: “*toda la obra de María Zambrano, desde el artículo de 1928, “Ciudad ausente”, hasta el último libro publicado en vida, Los bienaventurados, es una reflexión sobre el sentido del destierro y el exilio*”, véase al respecto: MORENO SANZ, Jesús: “Destierro y exilio: categorías del pensar de María Zambrano”. En SÁNCHEZ CUERVO, Antolín; HERMIDA DE BLAS, Fernando (Coord.): *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva, CSIC, 2010, p. 268.

⁴⁹²A pesar de considerar los tres países, la atención recae sobre todo en el caso mexicano. En cuanto a los entrevistados de esta entrega, sobre el exilio mexicano intervienen los siguientes: Luis Alcoriza, Federico Álvarez, Antonio Aranda, Augusto Benedito, Guatemoc Cárdenas, Vicente Carrión, Fernando Gamboa, Francisco Giral, Jesús Hernández, Julián Martínez, Aurora Molinero, Eleuterio Paya, José Puche, Soledad Salinas, Adolfo Sánchez, Rafael Segovia, Jaime Serra Puche, Amalia Solorzano, Luis Suárez, Leoncio Villarias. Sobre el exilio argentino: Arturo Cuadrado, Luis Quesada, Juan Roca Mora, Nicolás Sánchez. En relación al caso chileno: Leopoldo Castedo.

Por lo que respecta a producciones centradas en una personalidad histórica, mencionaremos, simplemente a modo de ejemplo, *Exilio: Lorenzo Varela* (Xan Leira, 2006), una de las realizaciones más interesantes en tanto que se focaliza justamente en cómo vivió la experiencia del exilio este escritor y poeta gallego, narrado y hablado fundamentalmente en lengua gallega. Para poder contar sus vivencias, parte del uso de entrevistas, tanto a historiadores como a gente que le conoció, siendo lo más interesante la comparación que se realiza entre dos fenómenos migratorios: la emigración por causas económicas y el exilio por motivos políticos. Cabe decir que no en balde quien dirige el film tiene una amplia experiencia en llevar a la pantalla, mediante documentales, la realidad de la emigración gallega a lo largo de la historia⁴⁹³, pero además en este film se toman en consideración y se contraponen ambos desplazamientos por razones políticas y económicas, así como los dos exilios que vivió el escritor: aquél acontecido tras la Guerra Civil con rumbo a América Latina y su forzosa marcha de Argentina a causa de la represión ejercida durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón a partir del año 1974 y que concluyó con su regreso a España en 1976, seguido de su muerte dos años más tarde, sintiéndose un extraño en cualquier parte del mundo.

Si el acercamiento de la cinematografía española a esta cuestión ya lo hemos tratado de modo muy breve a partir de algunos títulos muy señalados, todavía de manera más epidérmica nos acercaremos a algunas producciones latinoamericanas centradas en el exilio español. Nos referiremos en ese sentido, sin ánimo de exhaustividad alguna, a aquellos títulos más señeros, entre los cuales ocupa, sin lugar a dudas, un espacio más que destacado el film mexicano *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961). Éste, cuyo argumento gira íntegramente en torno a la vivencia del exilio que experimenta el personaje principal, también concede una gran atención a los efectos psicológicos que entraña el retorno, pero además tiene un valor añadido para nuestro estudio: el director del film, así como la mujer protagonista, es decir, su mujer en la vida real (María Luisa Elío), son hijos de españoles exiliados en México y, además, la propuesta se rodó con un capital aportado por los propia comunidad española residente en este país. Por todos estos motivos, este film será aludido más adelante en un punto dedicado a la representación del exilio por parte de los propios exiliados, si bien abordado con mayor detenimiento a propósito del

⁴⁹³Por lo que respecta a Xan Leira y en relación al tema en concreto de la representación del exilio, sin duda alguna es en este título en el que le dedica una mayor atención de manera monográfica. No obstante, en el mismo año realizó también *Crónicas de pizarra e xiz* (2006), documental centrado en contraponer el sistema educativo promovido por parte de la República con el impuesto por la Dictadura y el duro cambio que ya se produjo al respecto en 1936, siendo una cuestión central la represión que sufrieron muchos maestros durante la Guerra Civil, evidenciada en encarcelamientos, torturas y/o asesinatos, pero también exilios. Él mismo ha dirigido también otra propuesta dedicada a los efectos de la contienda, concretamente se trata de *Alexandre Bóveda, unha crónica de Galiza Mártir* (2004), documental biográfico centrado en este político nacionalista gallego fusilado al principio de la contienda, concretamente el 17 de agosto de 1936.

retorno y la repatriación⁴⁹⁴, de tal modo que aquí simplemente lo apuntamos, así como también mencionamos la existencia de un reciente documental, justamente a propósito de este largometraje, titulado *Y yo entonces me llevé un tapón. Memoria compartida En el balcón vacío* (Alicia Alted Vigil, Dolores Fernández Martínez, María Luisa Capella, 2012), producido por la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC). Esta propuesta, rodada para festejar los cincuenta años de la fecha de realización de *En el balcón vacío*, es una suerte de acercamiento a la producción del célebre film a partir de entrevistas a personas que intervinieron en éste o relacionadas de algún modo con los protagonistas.

En un lugar mucho más secundario encontraríamos otras iniciativas fílmicas, aludamos a un par de ellas de naturaleza muy distinta, tal sería el caso de la argentina *El ojo de la cerradura* (Leopoldo Torre Nilsson, 1965), la cual sostiene una idea relevante que podemos resumir en la presunción de considerar a los españoles exiliados como posibles elementos subversivos y que conviene reprimir, pues así lo creará el protagonista, quien les denunciará, aunque finalmente resultarán ser meros actores de una zarzuela; o bien una realización mexicana que trata con mayor detenimiento el tema de los exiliados en el país de Lázaro Cárdenas como es *Otaola, o la República del exilio* (Raúl Busters, 2000), a propósito de la muerte de un español y focalizada en la ida al velatorio por parte de diversos emigrados políticos, todo ello para ofrecer un retrato de los exiliados tomando como fuente de inspiración textos del escritor Simón Otaola⁴⁹⁵ y mezclando personajes literarios así como también combinando el formato ficción y documental⁴⁹⁶.

Por lo que atañe al ámbito de la no ficción, únicamente mencionaremos, entre otras posibles, un par de propuestas especialmente relevantes, cada una de ellas bajo una perspectiva diferente: *Visa al paraíso* (Lillian Lieberman, 2010) y *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011). En relación a la primera, es casi un homenaje al cónsul general en París, Gilberto Bosques, mexicano que ayudó a unos 25.000 españoles y a decenas de miles de judíos en el marco de la invasión alemana de Francia, momento en el cual su consulado fue trasladado de París a Marsella, donde

⁴⁹⁴Véanse las páginas 375-382 y 391-393 de la presente tesis doctoral.

⁴⁹⁵Fundamentalmente las novelas de las que parte son *El cortejo* (OTAOLA, Simón: *El cortejo*. México: Joaquín Mortiz, 1963) y *Los tordos en el pirul* (OTAOLA, Simón: *Los tordos en el pirul*. Guanajuato: Aquelarre, 1953), si bien también se relaciona con *Librería de Arana* (OTAOLA, Simón: *La librería de Arana*. México: Colección Aquelarre, 1952) y *Tiempo de recordar* (OTAOLA, Simón: *Tiempo de recordar*. México: Grijalbo, 1978).

⁴⁹⁶Dicha complejidad queda muy bien explicada en las siguientes palabras de Iñaki Beti y Ana Isabel Recalde: “En la película de Busters podemos al menos diferenciar claramente dos niveles de registros fílmicos: por un lado, el inspirado en los textos de Otaola, y filtrado, como no puede ser de otra manera, por la subjetividad del director, y por otro, el que denominamos registro documental, es decir, el recogido a través de la televisión que enfoca la cámara (TV dentro del cine) y que se articula en base a entrevistas y mesas redondas protagonizadas por intelectuales (la mayoría mexicanos) que de una u otra forma estuvieron cercanos a los exiliados españoles, entre estos, claro está, cercanos a Otaola”, en BETI, Iñaki; RECALDE, Ana Isabel: “Entre la realidad y la ficción: Otaola, o la república del exilio”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, p. 89.

alquiló un par de castillos (Reynarde y Montgrand) para alojar a todos estos refugiados mientras se las ingeniaba para enviarlos a México. El documental, además de contar con los testimonios de hijos de los propios exiliados y de diplomáticos, muestra también las filmaciones que realizó Bosques de los días que pasaron los refugiados bajo su protección.

Por lo que respecta al segundo mencionado, éste cuenta el memorable hallazgo y devenir de unos 3.500-4.000 negativos de fotografías de la Guerra Civil tomadas por Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour “Chim”. Éstos fueron encontrados en el apartamento del mexicano Francisco Javier Aguilar González, quien fuera embajador de México ante el gobierno de Vichy entre los años 1941-1942, pero más allá de la particular odisea de estos materiales, también se considera el papel que jugó México en la acogida de los exiliados españoles, de la misma manera que se muestran algunas de las series encontradas que ofrecen justamente material iconográfico de primer orden de los españoles partiendo al exilio o exiliados: imágenes de la Retirada, de los campos de internamiento y del viaje a bordo del *Sinaia* hacia México.

Una vez consideradas, muy superficialmente, algunas de las principales producciones sobre el exilio español en América Latina, mencionaremos, con la misma ligereza, algunas de las aportaciones que el cine ha brindado a la emigración política española con destino a América del Norte. Para considerar esta cuestión en el terreno de la ficción, aludiremos simplemente a dos ejemplos bastante significativos del tipo de propuestas realizadas al respecto: la primera sería *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), cuya acción se desarrolla prácticamente en su totalidad en Asturias y, además, no proporciona ninguna información sobre los años vividos en el extranjero por parte del protagonista, salvo la nostalgia que siente al regresar y su condición de profesor en Berkeley y el reconocimiento del premio Nobel. No se trata obviamente del único caso en el que sucede esta situación, pues el otro film que citaremos sigue la misma estela, concretamente se trata de *El largo invierno* (Jaime Camino, 1991), un largometraje en el cual los Estados Unidos aparecen totalmente fuera de campo, pues será el hijo del protagonista quien regresará de mayor al Estado español para descubrir la historia de la familia de su padre, a quien no llegó a conocer porque murió en el intento de exiliarse, mientras que en cambio su madre, embarazada de él, sí que logró alcanzar Norte América, su país de origen, pues era una de las brigadistas que había venido a dar soporte a la República.

También los Estados Unidos fue el destino de determinadas personalidades históricas; pensemos al respecto en el caso del político Jesús Galíndez, una persona que ha sido objeto de interés tanto para el cine documental como para el de ficción, tal como demuestran, respectivamente, *Galíndez* (Ana Díez, 2002) y *El misterio Galíndez* (Gerardo Herrero, 2003). El primero es una producción que proporciona una información detallada sobre la complicada vida

de este sujeto, exiliado a los Estados Unidos una vez finalizada la Guerra Civil, donde fue delegado del Partido Nacionalista Vasco (PNV) en el exilio y que en 1956 desapareció de una manera muy confusa. De este modo, la propuesta será capaz de mostrar los interrogantes sobre esta figura al mismo tiempo que el contexto de la política internacional del momento y los principales hechos históricos a nivel mundial; unos objetivos diferentes de los que persigue el segundo film mencionado, pues en este caso se trata de una adaptación de la novela *Galíndez*, escrita por Manuel Vázquez Montalbán (1991)⁴⁹⁷. La acción del largometraje se sitúa a finales de los años ochenta cuando una joven norteamericana, llamada Muriel Colbert, decide venir a España para poder trabajar en su tesis doctoral centrada en la figura del político Jesús Galíndez, pero lo que tenía que ser una investigación tranquila acabará derivando en una aventura, pues los responsables de la muerte de Galíndez, pertenecientes al mundo político, verán en la joven y en sus sondeos una clara amenaza. No obstante, tal y como es previsible, lo que tiene peso en el film es toda la intriga, mientras que el tema del exilio republicano pasa a un lugar sumamente secundario.

Ya para terminar, simplemente mencionar que si bien en este punto no tomamos en cuenta aquellas realizaciones en las que se representa la evacuación de niños, en tanto que ya han sido valoradas en su respectivo apartado, a decir verdad la realización que mejor muestra la experiencia de una vivencia prolongada en los Estados Unidos, así como la adaptación en el país extranjero, es precisamente *Corsino, by Cole Kivlin* (Luis Argeo, 2010), documental ya considerado en la sección dedicada a los pequeños que tuvieron que partir al extranjero. De hecho, en él se evidencian justamente las cuestiones que hemos echado en falta en las otras producciones citadas: la negación social de la propia identidad nacional, la duda de pertenencia a una nacionalidad u otra después de varios años viviendo en el extranjero o la total adaptación a las costumbres de un país (las entrevistas al protagonista y a su familia se desarrollan nada menos que en el marco de una celebración del Día de Acción de Gracias).

⁴⁹⁷La referencia bibliográfica concreta de la misma es la siguiente: VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Obviamente, dado el interés de este escritor por la novela de investigación policíaca no es de extrañar que esta figura le pareciese interesante para dedicarle un libro. Además, dentro de la trayectoria de este autor, hay dos novelas suyas que pueden tener relación con esta, una anterior y otra posterior: *El pianista* (1985) y *Autobiografía del General Franco* (1992), ambas preocupadas por la Guerra Civil y la dictadura. La primera de ellas fue llevada al cine por parte de Mario Gas (1999) y comienza a propósito de la proclamación en 1986 de Barcelona como ciudad olímpica, marco en el cual dos amigos, Luis Doria y Albert Rosell, rememorarán sus vidas hace cincuenta años cuando la Guerra Civil les separó, pues si bien vivían en París trabajando como músicos se vieron obligados a decidir si querían luchar o no en la guerra.

2.2.3.4.- BREVE APUNTE SOBRE EL EXILIO INTERIOR

Al margen de las evacuaciones interiores producidas en el propio transcurso del conflicto bélico y de las partidas al extranjero, ya sea durante la propia contienda, justo después de la guerra o durante el Franquismo, también se produjo un importantísimo exilio interior, es decir, nos referimos a la condición bajo la que tuvieron que vivir algunas personas que no se marcharon físicamente de su tierra. O sea, nos referimos a aquella gente que, en desacuerdo con la situación del momento o a causa de su adscripción o intervención en actividades culturales o políticas opuestas al régimen, les fue impuesto un exilio por parte del sistema, mermando en buena parte todas sus iniciativas. El caso más extremo de esta circunstancia sería sin duda el de los conocidos como “topos”⁴⁹⁸, es decir, aquellos individuos que tuvieron que vivir durante el franquismo ocultando no sólo sus ideas sino su propia existencia, escondiéndose de la represión franquista⁴⁹⁹. Se calcula que hubo cientos de personas cuya vida tuvo que transcurrir en tales condiciones y, por lo que respecta a la salida de su escondite, muchos esperaron hasta 1969, fecha en que se promulgó un decreto según el cual prescribían todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939, momento en el que concluyó la Guerra Civil⁵⁰⁰.

En relación a las representaciones que nos ofrece el cine español, podemos mencionar cuatro títulos en los cuales dicho tema se constituye en su núcleo central. Primeramente, deberíamos aludir a una película producida en una fecha muy temprana, *El hombre oculto* (Alfonso Ungría, 1971), así como también a un libro de su realizador⁵⁰¹ que gira en torno al mismo tema y que tiene una peculiar organización interna: incluye un prólogo de Ricardo Muñoz Suay, una introducción para mejor contextualizar el film, un dossier que se aproxima a cuatro “hombres ocultos” -formado a partir de textos procedentes de la prensa periódica nacional a propósito de casos reales-, y, finalmente, incorpora el guión del largometraje mencionado. Estos

⁴⁹⁸El origen de este término se halla en el uso que de él hicieron los periodistas Manuel Leguineche y Jesús Torbado en una obra publicada en 1977, cuya referencia es la que sigue: LENGUINECHE, Manuel; TORBADO, Jesús: *Los topos*. Barcelona: Argos, 1977. No obstante, dicha voz no se ha incluido ni en el Diccionario de la Real Academia Española ni en el Diccionario de María Moliner.

⁴⁹⁹La propia cuestión de la represión, así como los numerosos encarcelamientos, es un tema que ha sido abordado por varias realizaciones, valgan a modo de ejemplo documentales como *Rejas en la memoria* (Manuel Palacios, 2004), *Ezkaba, la gran fuga de las cárceles franquistas* (Iñaki Alforja, 2006) o *Palabras de piel* (Feliciano Martín, 2006); o bien ficciones como *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *Estrellas que alcanzar* (Izarren argia, Mikel Rueda, 2010), *Pan negro* (Pa negre, Agustí Villaronga, 2010) o *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011)

⁵⁰⁰La referencia exacta del mismo es la siguiente: Decreto-ley 10/1969, de 31 de marzo, por el que se declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939. Publicado en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 78, de 1 de abril de 1969, página 4704, sección I. Disposiciones generales, Departamento de Jefatura del Estado, referencia BOE-A-1969-392, enlace: <http://www.boe.es/boe/dias/1969/04/01/pdfs/A04704-04704.pdf>

⁵⁰¹Su referencia es la que sigue: UNGRÍA, Alfonso: *Los hombres ocultos*. Barcelona: Tusquets Editor, Serie Cotidiana, vol. 5, 1972.

cuatro hombres corresponden a Manuel Cortés Quero (Mijas – Málaga), Manuel Piosa Rosado (Moguer – Huelva), Saturnino de Lucas Gilsanz (Mudrián – Segovia) y Pedro Nolasco Perdomo (Las Isleta – Islas Canarias); sin embargo, si bien el film se inspira en las vivencias de estas personas, sólo se centra en un único hombre y se trata de una realización rodada íntegramente en interiores y con muy pocos diálogos, aproximándose a la dureza de las vivencias de este exilio interior tan intenso⁵⁰².

En segundo lugar, podríamos citar *Mambrú se fue a la guerra* (Fernando Fernán-Gómez, 1986), una ficción en la que se apuesta por mostrar la trascendencia que tendrá la muerte de Franco para una familia, pues en ese preciso momento la mujer de un hombre que había estado oculto le comunicará a su hija, a su yerno y a sus dos nietos que su marido no murió en la guerra como creían, sino que ha vivido durante todo el periodo dictatorial en su propia vivienda. Sin embargo, no todos los que intentaron permanecer ocultos lo lograron; aludiremos al respecto al largometraje ya mencionado anteriormente, en relación al exilio en Portugal, titulado *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008), en el cual el protagonista terminará suicidándose cuando le descubran por culpa de una situación anecdótica (un diácono se ha enamorado de su mujer y por ello se introduce en su casa). Así pues, podemos afirmar que estos dos últimos títulos reflejan, respectivamente, o bien una salida del escondite muy tardía y ya en el marco de una España postdictatorial, o bien una salida prematura a causa de un grave contratiempo, dos desenlaces, pues, nada halagüeños. Distinta es en ese sentido la propuesta de *30 años de oscuridad* (Manuel H. Martín, 2011), largometraje documental de animación centrado en la figura del ya aludido Manuel Cortés, quien fuera el último alcalde republicano del pueblo de Mijas y que, al no tener la ocasión de marcharse de España, logró llegar a su casa y esconderse ante la grave represión que, gracias a su esposa, supo que se estaba produciendo en el pueblo. La única solución plausible para evitar represalias fue la de horadar la pared de la vivienda y esconderse, nada menos que durante treinta años; es decir, en este caso se trata de una de aquellas personas que salieron en los años sesenta, más concretamente en 1969, tras el mencionado decreto de amnistía publicado ese año⁵⁰³. Asimismo, al margen de estos films y en términos históricos,

⁵⁰²Resultan muy interesantes las siguientes palabras de Ricardo Muñoz Suay, pertenecientes al libro aludido, relativas a esta obra cinematográfica: “Alfonso Ungría, con su film ‘El hombre oculto’, ha conseguido crear la obra cinematográfica española más interesante en cuanto a análisis minucioso, íntimo, hacia dentro, de la vida de un escondido y de su entorno angustioso y normal. La vida de un hombre oculto de cara a la eternidad de las cosas y los sentidos, convertidos en hábitos, en costumbre. En su película, Ungría mezcla la tradición esperpéntica con las propias lucubraciones austeras. Los personajes, el escondido, su esposa, el amante de ésta, la ciega concubina, el mutilado milite, entornan la historia que engendra historias que van, cada una de ellas, pariendo otras, hasta volver a fusionarse en la Historia, ésa mayor, la de la realidad que no por deformada deja de ser menos auténtica”, en UNGRÍA, Alfonso: *Los hombres...*, Op. Cit., pp. 13-14.

⁵⁰³Las vivencias de este hombre aparecen tratadas en el libro que acabamos de citar en la nota precedente, así como también se da cuenta de ellas, de manera monográfica, en FRASER, Ronald: *In Hiding: The Life of Manuel Cortes*. Londres: Allen Lane, 1972; traducido al español en: FRASER, Ronald: *Escondido. El*

también podríamos aludir a otros casos remarcables; tal sería el de Eulogio de Vega, alcalde socialista de Rueda (Valladolid), que salió de nuevo al mundo en 1964, o bien el de Protasio Montalvo, alcalde de Cercedilla (Madrid), que lo hizo en 1977.

Al margen de las producciones que reflejan este exilio interior tan extremo, encontraríamos propuestas en las que se representan personajes aislados de la sociedad a causa de su desacuerdo con el régimen, pero sin necesidad de ocultar su existencia, una cuestión que abordaremos de una manera muy somera y trayendo a colación únicamente los títulos más notables. En esa dirección es inevitable mencionar un film de indiscutible interés en muchos sentidos como es *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), cuya acción sucede a mediados de los años cuarenta en un pueblo castellano en el cual se exponen las vivencias y pensamientos de una niña, Ana, pudiendo ver de qué manera viven ella y su familia (padre, madre y hermana)⁵⁰⁴. Sin embargo, para el asunto que nos ocupa, es fundamental la figura del padre, un intelectual de izquierdas exiliado en este lugar aislado y que ocupa su tiempo cuidando abejas y escribiendo⁵⁰⁵, pero también es de considerable relevancia la figura de un fugitivo que conocerá la pequeña Ana, quien será eliminado por la Guardia Civil al día siguiente y resumirá muy bien la idea de la fuerte represión. De igual modo es importante el desconocido destinatario de las cartas que escribe Teresa, madre de Ana, y que jamás podrán ser entregadas, pues parte del contenido de una misiva, revelado al espectador gracias a la voz en *over* de quien la escribe, expresa muy bien el concepto de ausencia -fundamental en este film en particular y en todos los que tratan sobre el exilio en general-, cuyas consecuencias quedan muy bien evocadas en las siguientes palabras: “...a veces cuando miro a mi alrededor y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas, y al mismo tiempo tanta tristeza, algo me dice que quizás con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida”.

En una línea parecida podemos mencionar otro film del mismo director, *El Sur* (Víctor Erice, 1983), largometraje que si bien no tiene como tema central el que nos ocupa, sí que la madre de la protagonista es una de las profesoras represaliadas por el franquismo y su padre es un

calvario de Manuel Cortés. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986. Asimismo, en el pueblo existe la Casa Museo de Mijas, en cuyo interior se puede visitar una recreación del espacio en el que vivió.

⁵⁰⁴Durante el tardofranquismo se realizaron varios largometrajes que pretendían representar las consecuencias de la guerra y la cotidianidad de la posguerra a partir de una mirada infantil mediante la cual se podía manifestar una oposición al régimen de una manera más sutil o metafórica; piénsese al respecto, por ejemplo, en dos films de Carlos Saura como son *La prima Angélica* (1973) o *Cría cuervos* (1975). También desde la Transición hasta la actualidad se han realizado varias películas que parten de la figura del niño para explicar las vivencias de la guerra y posguerra; a tal efecto se podrían traer a colación, sin ánimo de exhaustividad alguna, títulos como *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002) o *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010).

⁵⁰⁵También el personaje de Fernando aparece fotografiado al lado de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset.

hombre que a causa de su condición antifranquista tenía tan mala relación con su padre, adepto al régimen, y que por ello decidió partir del sur al norte. Es decir, a pesar de que no se trate pues de un film con un gran contenido político, sí que existe un interés manifiesto en remarcar estas cuestiones⁵⁰⁶ en torno al exilio interior. En ese sentido y a raíz del tema de la represión ejercida hacia los profesores republicanos, podemos citar un par de documentales como son *La escuela fusilada* (Iñaki Pinedo, Daniel Álvarez, 2006), centrado totalmente en este asunto, o *Las maestras de la República* (Pilar Pérez Solano, 2013), en el cual se da buena cuenta del proyecto de futuro educativo que fue totalmente truncado por la Guerra Civil y por las directrices del posterior régimen.

Además de las propuestas mencionadas, podríamos citar otros varios títulos en los cuales el protagonista tiene que desplazarse por la geografía española a causa de sus ideas, aunque en ninguno de los casos este hecho se constituye en el tema principal de los films; sirvan de ejemplo al respecto *La muchacha de las bragas de oro* (Vicente Aranda, 1979), cuyo protagonista es un escritor retirado en un pueblo de la costa a causa de su problemático pasado político; *El día que nací yo* (Pedro Olea, 1991), ambientado en Cádiz en 1941 y cuyo personaje principal masculino es un profesor procedente de Salamanca que ha debido retirarse al citado municipio andaluz por sus ideales molestos al régimen; o *Patrimonio Nacional* (Luis García Berlanga, 1981) en relación al exilio voluntario, pues en esta entrega de la trilogía centrada en el marqués de Leguineche (*La escopeta nacional* [Luis García Berlanga, 1978] y *Nacional III* [Luis García Berlanga, 1982]) el protagonista desea volver a Madrid tras unos treinta años de exilio en su finca “Los Tejadillos” e integrarse de nuevo a la vida de antaño.

Por otra parte, al margen de las producciones mencionadas, podríamos aludir a otros largometrajes en los cuales quien vive el exilio interior es un activista antifranquista, pudiendo citar al respecto un par de títulos como son *Tabarka* (Domingo Rodes, 1996) y *La isla del holandés* (Sigfried Monleón, 2001). Por lo que respecta al primero, se trata de una adaptación de

⁵⁰⁶Ejemplar es al respecto una secuencia en la cual Milagros, la persona que ha criado al padre de la protagonista, interpretada por Rafaela Aparicio, le explica a la niña -Estrella- el porqué de la mala relación de su padre con su abuelo, aludiendo a la distinta ideología de ambos y relativizando un poco la cuestión; reproducimos a continuación parte del diálogo que mantienen Estrella y Milagros: Estrella: “¿Es verdad que el abuelo es malo?” / Milagros: “Qué va, eso son ganas de exagerar. Además, ¿sabes una cosa? hasta las fieras se amansan con la edad. Tu abuelo ya no es el mismo, estaría bueno, con la de cosas que han pasado, y la cantidad de muertos que han habido... todo por las ideas. Eso sí, las peores son las de tu abuelo y claro, como tu padre justo pensaba lo contrario no lo podía aguantar, a tu abuelo todo se le volvía veneno en el cuerpo, pero tu padre no se quedaba calladito, al contrario; total, que cada dos por tres armaban la marimorena, no hacían más que perderse el respeto, hasta que un día tu padre se fue de casa, o tu abuelo lo echó, que eso nunca quedó claro, y así hasta hoy. Los dos se han metido en un túnel que no tiene salida y ahí siguen, encerrados.” / Estrella: “Pero el abuelo era de los malos, ¿no?” / Milagros: “De los malos, de los buenos..., mira, para que tú te des cuenta, cuando la República, bueno, antes de la guerra, tu abuelo era de los malos y tu padre de los buenos, pero luego cuando ganó Franco tu abuelo se convirtió en un santo y tu padre en un demonio. ¿Ves, lo que son las cosas de este mundo? Palabras y nada más que palabras.”

la novela homónima (1976), escrita por Miguel Signes Molines⁵⁰⁷, cuya historia está ambientada en los años sesenta y gira en torno a un republicano que, a causa de ser perseguido por el régimen franquista, tiene que irse a la alicantina isla de Tabarca⁵⁰⁸, donde tendrá que adaptarse al nuevo entorno y vivir varias aventuras, enamorándose de una chica de allí, pero viviendo también en un ambiente claustrofóbico en el que tienen que coexistir los diferentes personajes, entre ellos un cacique local, así como explicando las diferentes vivencias de éstos mediante el uso de *flashbacks*. De este modo el film presenta el confinamiento de un personaje en una isla por causas políticas, igual destino que el que podemos apreciar en el segundo largometraje citado, el cual, a su vez, es una adaptación de una novela de Ferran Torrent⁵⁰⁹ y su argumento se centra en Lluís Dalmau, un profesor universitario que fue deportado a una isla en 1969 a causa de su actividad política, aunque en realidad el tema del exilio interior en sí y los motivos políticos del mismo tienen un lugar más que discreto en la propuesta. Esto es debido a que el objetivo del film se concreta en valorar cuál sería la mejor opción por la que debería optar la isla en aras del futuro, es decir, si sería preferible que se crease una urbanización con fines turísticos (construida mediante capital extranjero) o si sería mejor evitar que se cerrase la industria salinera, justamente el motor económico que ha permitido desde antaño producir fuentes de ingreso para la ínsula. Por lo que respecta al protagonista, si bien inicialmente tenía la intención de fugarse, finalmente se enamorará del lugar y de una mujer de la isla, así que decidirá quedarse, sin aportar más datos de interés para nuestro estudio⁵¹⁰.

En cualquier caso, mediante este breve recorrido, podemos afirmar con plena convicción que, en vez de ser el exilio interior la otra cara de la moneda del exilio exterior, en todos estos films se pone de manifiesto igualmente una idea clave aludida en las realizaciones sobre la emigración política: la dura represión del Régimen y el imperativo de la partida, aunque en este caso ésta sea introspectiva o física y sin traspasar fronteras geográficas interestatales.

⁵⁰⁷La referencia exacta de la misma es la que sigue: SIGNES MOLINES, Miguel: *Tabarca*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1976. Por lo que respecta al escritor y periodista autor de la novela, cabe decir que él mismo también era republicano y vivió en su propia persona las consecuencias de la represión, compartiendo cárcel con Miguel Hernández. Por lo que respecta a su obra literaria, existe un interesante estudio al respecto, véase: CORTÉS COMPANY, Irene: *La novelística de Miguel Signes*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1989.

⁵⁰⁸Piénsese que esta isla, oficialmente llamada Isla Plana o Nueva Tabarca, está ubicada a unos 22 kilómetros de Alicante (tan sólo a unos 4.300 metros del cabo de Santa Pola) y tiene únicamente una superficie de 0,3 kilómetros cuadrados.

⁵⁰⁹Concretamente se trata de: TORRENT, Ferran: *L'illa de l'holandès*. Barcelona: Columna, 1999.

⁵¹⁰Sobre esta cuestión de la reclusión de personalidades disidentes en ínsulas, existe un film italiano que resulta ejemplar al respecto, nos referimos a *La villeggiatura* (Marco Leto, 1973), una propuesta de ficción también a propósito de un profesor, en este caso desleal al régimen de Mussolini.

2.2.4.- TRÁNSITOS Y DESTINOS TEMPORALES

2.2.4.1.- EL VIAJE

En este punto se pretende considerar cuál es la representación que nos ofrece la cinematografía del viaje de los exiliados, del propio tránsito, es decir, no se trata de valorar la instalación provisional o definitiva de aquéllos en el país de destino sino de considerar el propio desplazamiento, al margen de si luego se asentará en un territorio, reemigrará o decidirá volver. Advirtamos, además, que el primer país de destino será para muchos exiliados la primera fase de un viaje hacia una dirección mucho más lejana, pues por ejemplo en muchos casos los refugiados estuvieron al principio en Francia, luego desde allí se marcharon a otros países, ya fueran estos europeos o bien americanos.

En relación al asunto que ahora nos ocupa podríamos aludir de nuevo a las producciones centradas en la propia Retirada, pues obviamente ese cruce de frontera y partida a través de los Pirineos forma parte del periplo emprendido por el exiliado. No obstante, tal cuestión ya ha sido estudiada anteriormente y en este punto aludiremos a los viajes que corresponden a un exilio de tipo intercontinental o transoceánico. Y es que, si omitimos aquellos films cuyo tema central es la propia Retirada, posiblemente las muestras más claras sobre esta cuestión sean aquellas dedicadas exclusivamente al viaje por vía marítima, es decir, aquellas focalizadas en los barcos que transportaron a los exiliados, tratándose en la mayoría de los casos de un segundo viaje -salvo el caso de aquellos buques que partieron de Alicante- pues las personas que embarcaron en estos navíos eran precisamente aquellas que ya habían vivido la Retirada y se hallaban confinadas en campos de internamiento franceses. En el siguiente punto ya consideraremos la importancia de estos espacios de reclusión, pero ahora mencionaremos aquellas propuestas que se centran en el tránsito propiamente, pero no desde España, sino que proponen el primer territorio extranjero alcanzado como un sitio en el que recalar para marcharse a otro país, es decir, como un simple eslabón en el periplo que supuso la experiencia del exilio. En ese sentido los mejores films que lo ejemplifican son aquellos centrados en la importancia que tuvieron los barcos para facilitar la partida de los españoles a ultramar y, a tal efecto, sería pertinente aludir a cuatro títulos, dos de producción española y dos franceses: *Winnipeg, palabras de un exilio* (Xavier Montanyà, Lala Gomà, 1998), *La traversée solidaire* (Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2001), *Le Winnipeg, la traversée de l'Espoir* (Olivier Guiton, 2001) y *Sinaia, més enllà de l'oceà* (Joan López Lloret, 2010). A pesar de las propias particularidades de cada uno de ellos, los tres primeros se centran en el caso del Winnipeg, el barco francés que, por iniciativa de Pablo Neruda, partió el 4 de agosto de 1939 de la Gironde hacia Chile, arribando al puerto de Valparaíso el 3 de septiembre con una

tripulación de 2.200 refugiados republicanos españoles procedentes de los campos franceses. El último citado, en cambio, se focaliza en el *Sinaia*, un navío mercante que zarpó de Sète en 1939 con rumbo a Veracruz transportando un contingente de 1.800 refugiados españoles, articulándose todo él mediante las anécdotas que cuentan las personas que hicieron este viaje, así como proponiendo al espectador que efectúe visualmente el mismo periplo, aunque en esta ocasión en tiempo presente, viendo imágenes de un carguero que sigue la misma ruta.

2.2.4.2.- LOS CAMPOS DE INTERNAMIENTO

2.2.4.2.1.- EL CASO FRANCÉS Y LOS CAMPOS DE INTERNAMIENTO: METRÓPOLIS Y DEPARTAMENTOS DE ULTRAMAR

Antes de abordar propiamente los films que representan el confinamiento de los republicanos españoles en estos espacios, cabe mencionar que los campos fueron denominados de distintas maneras. A parte del término que hemos decidido emplear, “campos de internamiento”, equivalente a “*hébergement*”, también fueron llamados de “*transit*” o de “*concentration*”, siendo esta última opción ampliamente utilizada sobre todo entre 1939 y 1940 por parte de ciertas autoridades locales así como también por la prensa y los propios internos (y evitada por las fuerzas gubernamentales francesas)⁵¹¹. No obstante, nosotros hemos optado por emplear este otro término siguiendo los mismos principios que guiaron a Denis Peschanski en su tesis doctoral, compartiendo su consideración cuando afirma que la elección de una voz u otra nunca fue gratuita, sino que obedeció, naturalmente, a un posicionamiento ideológico⁵¹²; al mismo tiempo, también tenemos muy presentes las consideraciones de Annette Wiewiorka en relación al uso del término “campo de concentración” en la actualidad⁵¹³.

La importancia que tuvieron estos enclaves fue, sin duda, de primer orden, tanto en

⁵¹¹Tal es así que incluso existen estudios actuales que apuestan por este término, pudiendo citar al respecto, por ejemplo, una tesis doctoral centrada en el ámbito literario y, más concretamente, en la producción de los testimonios; nos referimos a SIMÓN POROLLI, Paula: *Por los caminos de la palabra. Exilio republicano español y campos de concentración franceses: una historia del testimonio*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2011, tesis doctoral dirigida por Manuel Aznar Soler y Jaume Peris Blanes.

⁵¹²Exactamente lo expresó en los siguientes términos: “*La querelle des mots n'est pas innocente compte tenu de la charge émotionnelle qui leur est nécessairement associée, les employer ou en pas le faire a une signification d'abord politique. Elle discrimine le complice et le pensant-juste. On se trouve là, on l'a compris, sur des mauvais rails. La question est pourtant claire à défaut d'être simple: quel concept nous permettra rendre compte au mieux de l'objet d'étude?*”, en PESCHANSKI, Denis: *Les camps français d'internement (1938-1946)*. Paris: Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, tesis doctoral dirigida por el Dr. Antoine Prost, 2000, vol. 1, p. 1.

⁵¹³Véase al respecto: WIEWIORKA, Annette: “L'expression camp de concentration au 20e siècle”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, núm. 54, abril-junio 1997, pp. 4-12.

términos cuantitativos como temporales y geográficos: alojaron en total a unos 500.000 refugiados españoles, creándose el primero de ellos en febrero de 1939 (Rieucros [Lozère]) y cerrándose el último en mayo de 1946 (Alliers [Charente]); y cabe advertir que no sólo existieron cerca de la frontera o en el Midi francés, sino que cubrieron una superficie muy amplia. Existe además una copiosa bibliografía que aborda los diferentes campos en su conjunto⁵¹⁴, así como también numerosos estudios focalizados únicamente en uno de ellos, exactamente igual que sucede en el ámbito cinematográfico, pues también detectamos esta doble vertiente, esta posible dicotomía según si apuestan por efectuar una valoración global o bien optan por tratar el caso particular de uno de ellos. No obstante, al margen de esta cuestión, podemos afirmar que la lógica de estos espacios de confinamiento respondía claramente a la política del gobierno centro-derechista de Édouard Daladier y suponía la aplicación de los decretos de 1938, según los cuales todos aquellos extranjeros sin papeles en regla eran considerados indeseables siendo necesario tenerlos bajo vigilancia, así como también era preciso procurar expulsarlos del país con cierta premura⁵¹⁵. Y más concretamente destaca el decreto de 12 de noviembre de 1938, el cual proponía

⁵¹⁴Sin ánimo de exhaustividad, mencionemos las siguientes aportaciones que se acercan al fenómeno de los campos franceses, ofreciendo un balance general sin centrarse únicamente en uno de ellos: COHEN, Monique-Lise; MALO, Enric: *Les camps du Sud-Ouest de la France. 1939-1944. Exclusion, internement et déportation*. Toulouse: Privat, 1994; DREYFUS-ARMAND, Geneviève; TEMIME, Émile: *Les Camps sur la plage, un exil espagnol. Français d'ailleurs, peuple d'ici*. Paris: Autrement, 1995; DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “De quelques termes employés (camps d'internement, de concentration, d'extermination): de leur signification historique à leur poids mémoriel”. En SICOT, Bernard (Ed.): *De l'exil et des camps. Écrire et peindre, de Max Aub à Ramón Gaya*. Nanterre: La Defense, Université Paris Ouest, 2008, pp. 19-31; DÍAZ ESCULIES, Daniel: *Entre filferrades. Un aspect de l'emigració republicana dels Països Catalans (1939-1945)*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1993; FEBRÉS, Xavier; GRANDO, René; QUERALT, Jacques: *Les camps du Mépris. Des chemins de l'exil à ceux de la résistance 1939-1945*. Canet: Edicions Trabucaire, 1991; FORCADA, Eric; TUBAN, Grégory: “Topografía dels camps de concentració de la Catalunya el Nord”. En PUJOL, Enric (Coord.): *L'exili català del 1936-1939. Un balanç*. Girona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials de Girona, 2003; GRANDO, René: *¡Al campo! Espagne 1939. Exode, frontière, exil*. Perpiñán: Editorial Mare Nostrum, 2006; GRANDO, René: *Camps du mépris. Des chemins de l'exil à ceux de la résistance. 1939-1945*. Perpiñán: Trabucaire, 1999; GRANDO, René; QUERALT, Jacques; FÉBRES, Xavier: *Vous avez la mémoire courte. 1939: 50.000 républicains venus du Sud “indésirables” en Roussillon*. Marcevol: Du Chiendent, 1981; PESCHANSKI, Denis: *La France des camps. L'internement 1938-1946*. Paris: Gallimard, 2002; RAFANEAU-BOJ, Marie Claude: *Odyssée pour la liberté. Les camps de prisonniers espagnols, 1939-1945*. Paris: Éditions Denoël, 1993; RUBIO, Javier: “La politique française d'accueil: les camps d'internement”. En MILZA, Pierre; PESCHANSKI, Denis (Dir.): *Exils et migration. Italiens et Espagnols en France 1938-1946*. Paris: L'Harmattan, 1994, pp. 111-138; TÉMIME, Émile: “Los campos de internamiento españoles en el Mediodía de Francia”. En ALTED, Alicia; DOMERGUE, Lucienne: *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*. Madrid: UNED, 2003, pp. 53-72; TORMO, David: *Els camps de refugiats. La Guerra Civil: balanç final. D'Argelers a el Barcarès*. Barcelona: Edicions 62, 2006; VILANOVA, Francesc: *Exiliats, proscrius, deportats. El primer exili dels republicans espanyols: dels camps francesos al llindar de la desesperació*. Barcelona: Empúries, 2006; VILLEGAS, Jean-Claude (Coord.): *Plages d'exil. Les camps de réfugiés espagnols en France, 1939*. Dijon: Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), Centre Universitaire de Nanterre et Hispanistique XX Université de Bourgogne, 1989.

⁵¹⁵En ese sentido son muy elocuentes las palabras de Albert Sarraut -Ministro del Interior-, el cual, desde el 14 de abril de 1938 ordenó a sus prefectos que llevaran a cabo “une action méthodique, énergique et prompte en vue de débarrasser notre pays des éléments indésirables trop nombreux qui y circulent et y agissent au mépris des lois et des règlements ou qui interviennent de façon inadmissible dans des querelles ou des conflits politiques ou sociaux qui en regardent que nous”, en PESCHANSKI, Denis: *Les camps français...*,

el internamiento de los extranjeros, considerados como despreciables, en centros especializados⁵¹⁶; una política que evidentemente contrasta con los posicionamientos y actitudes adoptados por parte del gobierno francés cuando estalló la Guerra Civil española, es decir, bajo el gobierno del Frente Popular presidido por el socialista Léon Blum, contexto en el cual se desarrolló una política de acogida a pesar de que, ya de entrada, no hubo demasiado interés en recibir a exiliados y, en todo momento, se potenció la repatriación. Mucho más taxativa fue sin embargo la postura de Daladier, de ahí que, como hemos mencionado anteriormente, se decidiera mantener cerrada la frontera -de hecho, no se abrió hasta el 27 de enero de 1939 para posibilitar la entrada a civiles-, teniendo que esperar hasta el 5 de febrero para que la apertura deviniese oficial. Bajo el pretexto de velar por la seguridad y por el bien del orden público, una vez los españoles cruzaban la frontera eran separados y distribuidos de diferente manera, según si eran más o menos “indeseables”, siendo los más perjudicados, en general, los hombres, ya fueran militares o civiles, y rompiendo, consecuentemente, con la unidad familiar. Si bien tal como ya hemos mencionado finalmente se crearon campos a lo largo de la vasta geografía francesa, en un primer momento se tuvieron que planificar a toda prisa espacios de internamiento en las zonas más cercanas a la frontera, es decir, en el Departamento de los Pirineos Orientales. Destacarían en este sentido los de Argelès o Saint Cyprien, ambos concebidos en playas y vallados por alambre, en cuyo interior fueron los propios exiliados quienes tuvieron que construirse sus chabolas, siempre bajo la vigilancia de las tropas francesas coloniales. Las condiciones de vida en estos recintos eran nefastas, teniendo que sobrevivir los refugiados con una pésima alimentación y en unas condiciones de elevada insalubridad, de tal manera que muchos de ellos no pudieron aguantarlo y perecieron, así como muchos otros contrajeron enfermedades, siendo muy grave al respecto la disentería. También en esta zona se creó el de Barcarès, de la misma manera que en otros departamentos se construyeron otros, pudiendo afirmar que incluso existían campos de distintas categorías según el tipo de internos que debían albergar; por ejemplo, el campo de Gurs (Pirineos Atlánticos) acogió sobre todo a vascos y antiguos combatientes de las Brigadas Internacionales; el de Bram (Aude) estaba habitado especialmente por ancianos; el de Adge (Hérault) alojaba sobre todo catalanes; asimismo también hubo otros creados para agrupar a quienes consideraban los exiliados más problemáticos y menos deseados, es decir, aquellos que podríamos denominar como campos disciplinarios, caso del de Vernet d'Ariège, jugando también un papel preponderante en este sentido el castillo de Collioure, antigua fortaleza templaria que en este momento actuó

Op. Cit., p. 24. Asimismo, sobre la figura de Édouard Daladier, destacamos la siguiente monografía: RÉAU, Elisabeth du: *Édouard Daladier 1884-1970*. Paris: Fayard, 1993.

⁵¹⁶Es muy significativo al respecto el preámbulo a dicho Decreto-ley: “*Dans l'intérêt de l'ordre ou de la sécurité publique [ils] devr[ont] être soumis à des mesures de surveillance plus étroite [...], ser[ont] astreints à résider dans un des centres dont la désignation sera faite par décret*”, en PESCHANSKI, Denis: *Ibid.*, p. 25.

directamente como prisión⁵¹⁷.

Evidentemente estos campos generaron un gran debate y polémica, cuestiones evidenciadas por medio de la prensa, pues la derecha francesa se encargó de transmitir una imagen sumamente negativa de los internados por medio de afirmaciones incendiarias, tildándoles de desagradecidos (“*Les déserteurs espagnols fainéantissent, fument des cigarettes, jouent de la guitare, discutent politique, insultent les Français qui passent et crachent sur les pas de nos soldats*”⁵¹⁸) y llegando a culpar a los propios refugiados de la insalubridad de los campos (“*Saleté, désordre, gaspillage, sabotage, pillage, voilà, hélas! Les têtes des chapitres qu'on pourrait dresser*”⁵¹⁹), mientras que por su parte la izquierda hizo todo lo contrario, denunciando las duras condiciones que los españoles tenían que superar y llegando a afirmar que “*notre pays s'est couvert de la honte*”⁵²⁰. Asimismo, también la izquierda organizó numerosos comités, asociaciones, sindicatos e iniciativas varias para ayudar a los exiliados y al pueblo español en general, entre los cuales destacarían, entre otros, la *Commission de solidarité pour l'aide au peuple espagnol*, el *Comité international de coordination et d'information pour l'aide à l'Espagne républicaine*, el *Comité d'aide aux volontaires anciens combattants de l'Espagne républicaine*, el *Comité français de coordination pour l'aide aux populations civiles d'Espagne* o el *Comité de secours aux réfugiés*⁵²¹.

A nivel visual son bien conocidas las duras condiciones de vida que padecieron los internados en estos campos, pues son de gran valor las fotografías que hay en gran cantidad sobre estos espacios. En ese sentido podemos destacar el papel que desempeñó Robert Capa, quien además de pasar la frontera el 28 de febrero y dejar un testimonio visual de la Retirada, a comienzos del mes de mayo y por encargo del ya citado *Comité International de coordination et d'information pour l'aide à l'Espagne républicaine* (C.I.C.I.A.E.R.), creado en 1936 bajo la dirección de Victor Basch y Paul Langevin, llevó a cabo un reportaje fotográfico sobre los campos de Argelès-sur-mer, Bram y Barcarès⁵²². Además de este fotógrafo, son de enorme importancia las instantáneas que tomó Agustí Centelles, no sólo de la Guerra Civil propiamente, sino también del

⁵¹⁷Para más información, véase: TUBAN, Gregory: *Les séquestrés de Collioure. Un camp disciplinaire au Château Royal*. Perpiñán: Éditions Mare Nostrum, 2003.

⁵¹⁸CLAIR-GUYOT, Jean: *L'Illustration*, 4 marzo 1939.

⁵¹⁹CLAIR-GUYOT, Jean: *L'Illustration*, 18 febrero 1939.

⁵²⁰HERRMANN, J.M.: *Le Populaire*, 27 febrero 1939.

⁵²¹Sobre la opinión francesa en relación a esta llegada masiva de españoles, es de obligada consulta la siguiente publicación, la cual reproduce numerosas ilustraciones publicadas en la prensa para parodiar la situación de los campos, véase concretamente: SCHOR, Ralph: *L'opinion française et les étrangers (1919-1939)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 677-698.

⁵²²Fotografías realizadas por Robert Capa de los campos franceses pueden consultarse en: YOUNG, Cynthia (Ed.): *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas de la Guerra Civil española de Robert Capa, Chim y Gerda Taro*. Madrid: La Fábrica, 2011, 2 vols.

campo de Argelès-sur-Mer y, fundamentalmente, del de Bram⁵²³, unas imágenes de valor incalculable en términos documentales, así como lo son las de Ferran Pujol. De gran relevancia son también las fotografías de Enrique Tapia Jiménez sobre Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien⁵²⁴, así como del campo mencionado en último lugar destacan las instantáneas del pintor Juan Oliva⁵²⁵, mientras que de espacios más desconocidos, como por ejemplo el campo de la Mauresque, destacaría la figura de Manuel Moros⁵²⁶. Asimismo, también tomaron instantáneas de las condiciones de vida personas ajenas a los propios internos; tal fue el caso de guardas como André Thommeret por lo que respecta al caso de Argelès-sur-Mer en marzo de 1939; del coronel de gendarmería Gautier en relación a varios de los campos⁵²⁷; o aquellas de Argelès-sur-Mer que tomó el abogado Pierre Brandon, en marzo de 1939, para el *Secours Rouge International* (SRI), con la finalidad de hacer pública la pésima situación en la que se vivía en estos enclaves⁵²⁸. Por otra parte, además del caso ya mencionado de Robert Capa, también hubo periodistas franceses que intentaron sacar fotografías de los campos, entre los cuales destacaríamos el fotógrafo de *L'Independent de Perpignan*, Auguste Chauvin, autor de unas fotografías a las que aludiremos más adelante a propósito de un ensayo cinematográfico de Henri-François Imbert⁵²⁹.

⁵²³Existen varias publicaciones que reproducen estas imágenes y muchos libros y estudios dedicados a este fotógrafo, destaquemos, entre otros: AA.VV.: *Agustí Centelles (1909-1985): fotoperiodista*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1988; AA.VV.: *Agustí Centelles, 1909-1985*. Arles: Actes Sud, 2009; AA.VV.: *Agustí Centelles, camp de refugiés, Bram, 1939*. Paris: Éditions du Jeu de Paume, 2009; CENTELLES, Agustí: *Diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Barcelona: Edicions Destino, 2009; CENTELLES, Agustí: *La maleta del fotògraf*. Barcelona: Edicions Destino, 2009; FERRÉ, Teresa: *Agustí Centelles i Ossó. Un fotoperiodista a l'exili (1939-1944). Imatges del camp de concentració de Bram*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005; PONS PRADES, Eduard: *Años de muerte y esperanza*. Barcelona-Madrid: Editorial Blume, Altalena Editores, 1979. Hace unos pocos años, en 2009, se celebró en el Arts Santa Mònica una exposición sobre las fotografías que Agustí Centelles tomó del campo de Bram, titulada “Agustí Centelles. El camp de concentració de Bram, 1939”, comisariada por Teresa Ferré y Manuel Guerrero, cuyo catálogo es accesible en el siguiente enlace:

http://www.artssantamonica.cat/Portals/1/docs/dossiers/CA/AgustiCentelles_cat.pdf

⁵²⁴Asimismo, este autor realizó durante nada menos que tres décadas un reportaje sobre los republicanos españoles en Toulouse, véase al respecto: TAPIA, Enrique: *L'oeil de l'exil: l'exil en France des républicains espagnols*. Toulouse: Privat, 2004.

⁵²⁵Una parte de estas fotografías fueron publicadas en: ANDÚJAR, Manuel: *St. Cyprien, plage... (campo de concentración)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

⁵²⁶Véase al respecto: TUBAN, Grégory (Dir.): *Février 39, la Retirada dans l'objectif de Manuel Moros*. Perpiñán: Mare Nostrum, 2008.

⁵²⁷Algunas de ellas pueden consultarse en: GRANDO, René: *Al campo! Espagne, 1939..., Op. Cit.*

⁵²⁸En los *Archives Départementales des Pyrénées-Orientales* se conservan numerosos fondos fotográficos que contienen imágenes de los campos, véase al respecto la nota a pie de página número 350, pues en ella, a propósito de las instantáneas de La Retirada, mencionábamos los nombres de éstos y una publicación que recoge las instantáneas que los componen.

⁵²⁹Además de este caso, hubo numerosos diarios que publicaron imágenes, aunque en muchas ocasiones tuvieron que obtenerlas bajo la clandestinidad. Por lo que respecta a esta cuestión en los principales periódicos, así como también en lo tocante a la captación fotográfica tanto de la Retirada como de los campos, es de importante consulta un texto de Grégory Tuban ya citado anteriormente, concretamente: TUBAN. Grégory: “Iconographie photographique de la Retirada...”, *Op. Cit.*



Robert Capa: Campo de internamiento para exiliados republicanos Le Barcarès, marzo 1939. Negativo número 156 de la Maleta Mexicana



Auguste Chauvin La guardia en campo de argelers publicada en L'Indépendant 13 febrero 1939 Fondo Chauvin 27 Fi 74

Pero además de todos estos espacios mencionados, también deberíamos aludir a los campos franceses externos a la metrópolis o, dicho de otro modo, a la reclusión de exiliados españoles en los campos del Norte de África francesa. En este sentido podríamos destacar varios campos, como serían los argelinos de Suzzoni y Morand, el oranés de Rélizane u otros creados con una evidente voluntad punitiva, tal fue el caso del de Djelfa o del de Merijda⁵³⁰.

Si bien posteriormente valoraremos las opciones que tuvieron los exiliados para abandonar estos espacios, así como también de qué manera lo han reflejado los films, cabe tener presente en todo momento que, a pesar de que estos lugares estaban pensados para albergar internos de una manera temporal, para muchos fue el último sitio en el que estuvieron ante la imposibilidad de superar las penosas condiciones de vida que tenían que aguantar. Asimismo, en varias ocasiones quienes estuvieron en estos campos posteriormente ingresaron en otros, pero ya no en territorio francés ni fruto de la Retirada, sino en el marco de la Segunda Guerra Mundial, pues muchos

⁵³⁰Es importante afirmar que, en contraposición con los abundantísimos estudios sobre el exilio español en la Francia metropolitana y en otros países europeos o latinoamericanos, mucho menor ha sido la atención que ha recibido el destino norteafricano. Existe, sin embargo, una tesis doctoral sobre este tema y también una serie de artículos señeros y varios capítulos de libros. Respecto a la investigación doctoral, véase BOUZEKRI, Nadia: *Derrotados, desterrados e internados. Españoles...* Op. Cit.; y en relación a los artículos, destacaríamos los siguientes: BACHOUD, André: “Exilios y migraciones en Argelia. Las difíciles...”, Op. Cit.; BONMATÍ, José Fermín: *Los españoles en el Magreb...*, Op. Cit.; EL GAFSI, Abdel-Hakim: “La situación de los refugiados españoles en Túnez entre el 4-2-1939 y el 18-7-1940 según documentos de archivos del gobierno tunecino”, *Almenara*, núm. 10, 1976-1977, pp. 91-106; EL GAFSI, Abdel-Hakim: “De Cartagena a Bizerta. Prolongaciones tunecinas de la Guerra Civil española (1936-1939)”. *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 2, 1983, pp. 251-263; EPALZA, Mikel de: “Max Aub et les écrivains espagnols exilés en Algérie”. En DÉJEUZ, Jean; PAGEAUX, Daniel-Henri: *Espagne et l'Algérie au XXe Siècle. Contacts culturels et création littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1985, pp. 135-140; MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel: *Casbah d'oubli. L'exil des...*, Op. Cit.; VILAR, Juan Bautista: “Los refugiados en el Magreb francés: Túnez, Argelia y Marruecos”, en VILAR, Juan Bautista: *La España del exilio. Las migraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. Madrid: Síntesis, 2006, pp. 345-352. Concretamente sobre los campos de concentración destacaríamos el siguiente: SANTIAGO, Lucio; LLORIS, Gerónimo; BARRERA, Rafael: *Internamiento y resistencia de los republicanos españoles en África del Norte durante la segunda guerra mundial*. Sabadell: El Pot, 1981.

españoles optaron por luchar en esta guerra y, en ese contexto, fueron conducidos a campos alemanes, rusos y/o japoneses, cuestiones que ya desarrollaremos en los sucesivos apartados.

Si comenzamos a considerar la representación fílmica de los campos franceses metropolitanos, podemos afirmar que sin lugar a dudas ha sido la cinematografía francesa la que en fechas bastante recientes ha atendido más veces a este tema, sobre todo en el ámbito de producciones de no ficción y con una clara voluntad de recordar todo aquello que sucedió. No obstante, también existen propuestas españolas sobre este asunto y, dentro del corpus que lo aborda -ya se trate de producciones nacionales o extranjeras- podemos diferenciar dos tipos de productos: aquellos centrados en la idea de los campos en términos generales y aquellos dedicados de manera monográfica a uno de ellos. Pero antes de entrar a valorar toda esta serie de films, cabe decir que ya las *actualités* francesas dieron cuenta de estos espacios, destacando al respecto entregas del *Journal Gaumont*, del *Journal Éclair* o del *Pathé Journal Actualité*, proporcionando todas ellas imágenes de la situación de los refugiados.

Pero al margen de estas breves noticias y en relación a aquellos films de no ficción que abordan la cuestión de los campos en general, destacan especialmente tres largometrajes: *Les camps du silence* (Bernard Mangiante, 1988), *Des camps en France* (Jacquie Chavance, 2002) y *Une guerre sans fin...* (Michel Dupuy, 2008), todos ellos focalizados en los civiles, militares y voluntarios brigadistas que tuvieron que ingresar en ellos, así como también deparan en aquellos que el gobierno francés tachó de indeseables, es decir, los gitanos, los extranjeros en general y las personas de tendencias políticas opuestas a las directrices imperantes en la Francia de ese momento.

Además de estas producciones que proponen un recorrido documental a través de estos espacios, destaca por encima del resto *No pasarán, album souvenir* (Henri-François Imbert, 2004), un ensayo fílmico en primera persona que parte del encuentro del protagonista, en su infancia, de una serie incompleta de postales en un álbum en casa de sus abuelos [Fig. 46], residentes en Le Boulou,



Fig. 46

localidad francesa de los Pirineos Orientales muy cercana a la frontera. Éstas, dedicadas justamente a la Retirada y a los campos, captaron tanto el interés del cineasta que, veinticinco años más tarde, se propuso emprender una investigación para dar con la totalidad de la serie de

postales, constituyendo ésta el argumento del film⁵³¹. Así pues, se cuenta a modo de pesquisa la hazaña llevada a cabo por el protagonista para poder obtener la totalidad de las imágenes, una tarea que comprenderá desde contactar con anticuarios y coleccionistas, pasando por la consulta de libros y el desplazamiento por distintas zonas de Francia para poder conseguirlas. Uno de los aspectos más interesantes de la propuesta es que describe estos materiales gráficos como un testigo para mantener viva la memoria⁵³², así como también cabe destacar cómo finaliza, pues lo hace con imágenes actuales de afganos y kurdos residentes en el centro de la Croix Rouge de Sangatte, estableciendo conexiones entre los exiliados republicanos y el presente de los refugiados⁵³³.

Puesto que este largometraje se centra todo él en la recopilación de unas postales, podemos aludir de nuevo, brevemente, al film *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011), el cual, a su vez, gira en torno al encuentro de una maleta que contenía negativos de Robert Capa, David Seymour “Chim” y Gerda Taro; pero por lo que respecta a los campos es especialmente interesante en tanto que muestra fotografías de ellos, así como de la Retirada, tomadas por Capa, y también de la odisea de los 1.500 exiliados españoles que partieron en el *Sinaia* hacia México,

⁵³¹En realidad, las diversas postales que busca el autor corresponden al “Fonds Chauvin”, conservado en los *Archives Départementales des Pyrénées-Orientales*, y como muy bien comenta Floreal Peleato, “*D’ailleurs Henri-François Imbert découvre au fil de sa minutieuse enquête trace d’un studio Chauvin à Perpignan, mais il semble ignorer que des photographies ont été prises dans le camp de Bram*”, en PELEATO, Floreal: “La ronce et l’espoir”. En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), p. 19.

⁵³²En un momento determinado del film la voz en *over* comenta la posible función testimonial de estas postales, más concretamente dice lo siguiente: “*En discutant avec des marchands, ils ne trouvaient pas étonnant que ces cartes ne soient pas voyageuses, comme ils disaient. On les avait plutôt achetés comme un souvenir, un témoignage*”.

⁵³³Puesto que se trata de una propuesta que se desmarca de los documentales o reportajes al uso, ha gozado de cierta presencia en el ámbito de los estudios cinematográficos; citemos al respecto las siguientes aportaciones: BRAY, Maryse; CALATAYUD, Agnès: “Images of Exile: tracing the past within the present in Henri-François Imbert’s *No Pasarán* (2003)”. *Studies in European Cinema*, volumen 4, número 1, 2007, pp. 61-72; CHEVALLIER, Jacques: “No pasaran, album souvenir”. *Jeune Cinéma*, núm. 286, 2003, pp. 59-60; CORONADO RUIZ, Carlota; MARTÍN SÁNCHEZ, Isabel M^a: “Exilio y Televisión: la memoria mediática de la represión franquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 10, 2012, sin paginación; FEVRY, Sébastien: “Immigration and memory in popular contemporary french cinema: The film as ‘lieu d’entre-mémoire’”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 2, núm. 1, 2014, pp. 239-263; FIANT, Antony: “Entre subjectivité et narration: la voix-off dans quelques documentaires français contemporains”. *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, número 20, 2011, sin paginación; LEQUERET, Elisabeth: “No pasaran, album souvenir de Henri-François Imbert”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 583, 2003, pp. 38-48; SCHWEIGL, Veronika: “Memories of a Buried Past, Indications of a Disregarded Present: Interstices Between Past and Present in Henri-François Imbert’s *No pasaran*, album souvenir”. *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, issue 5, verano 2013, sin paginación; VIDEAU, André: “No pasaran, album souvenir; L’ange du goudron; In this world; Deux anges”. *Hommes et migrations*, núm. 1247, enero-febrero 2004, pp. 117-123; VILARÓ, Arnau: “El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida: Notas sobre el cine digital”. *Comunicación y sociedad*, vol. XXIV, núm. 1, 2011, pp. 247-268. Asimismo, el guión ha sido publicado, su referencia concreta es la que sigue: AA.VV.: *Filmer le passé dans le cinéma documentaire: les traces et la mémoire, No pasaran, album Souvenir: scénario de Henri-François Imbert*. Paris: L’Harmattan, 2004.

realizadas por “Chim”⁵³⁴.

Igualmente, y como es evidente, sobre los campos de internamiento encontramos referencias concretas en los largometrajes dedicados a personalidades históricas que estuvieron en estos lugares o tuvieron que ver de un modo u otro con ellos, pero de entre todos destaca especialmente el caso de aquellos consagrados a la figura del músico Pau Casals; una cuestión que se debe a que no sólo él mismo se exilió por ser republicano, sino que desde Prades intentó ayudar a los refugiados españoles, pues no sería hasta más tarde, en el marco de la consolidación de la dictadura, cuando finalmente decidió marcharse a San Juan de Puerto Rico de manera definitiva. Por lo que respecta a las propuestas dedicadas al músico, destacaríamos un par de producciones: en primer lugar *El mundo de Pau Casals* (Joan-Baptista Bellsollell, 1973), cuyo contenido consta fundamentalmente de materiales de archivo del propio violoncelista y gira alrededor de sus vivencias y entorno y no únicamente a propósito de su universo musical⁵³⁵; además, el propio realizador del film fue él mismo también uno de los exiliados republicanos que partieron a Francia⁵³⁶. Sin embargo, más interesante para la cuestión que nos ocupa es una realización para el medio televisivo (Televisió de Catalunya) titulada *Pau Casals, l'home que va fer sentir el silenci* (Jaume Boix, 2012), toda ella articulada a partir de entrevistas a testimonios y del empleo de materiales de archivo, elementos conducidos mediante la voz en *over* del narrador. En este caso, además de considerar sus aportaciones al ámbito musical, se pone un especial énfasis en su calidad como persona y en su lucha por la paz. En esa dirección el largometraje traza un recorrido a través de su vida, pero respecto al tema que nos ocupa, es especialmente interesante cuando la producción repara en su exilio en Prades, mostrando imágenes filmadas en este periodo, así como leyendo algunos textos escritos por el compositor, destacando entre éstos un par de ellos: uno en el que se alude a la dureza del exilio para la población y otro en el que se expone su visita a los

⁵³⁴Además del film, es especialmente interesante la consulta del libro que se ha publicado justamente para dar visibilidad a las fotografías recuperadas, pues en él se reproducen los 126 rollos de película de los tres fotógrafos y, además, no sólo es el catálogo de éstas, sino que también comprende valiosos estudios realizados por diversos especialistas. Anteriormente ya hemos citado su referencia concreta: YOUNG, Cynthia (Ed.): *La maleta mexicana. Las fotografías redescubiertas...*, *Op. Cit.*

⁵³⁵En ese sentido es muy significativa una anécdota que menciona Josep Faulí a propósito de una de las proyecciones del film: “*El món de Pau Casals, pel·lícula de Joan Baptista Bellsollell, que per fin ha sido estrenada oficialmente entre nosotros, tiene una larga historia: es decir, no ha llegado con facilidad a su presentación actual bajo los más altos patrocinios. Recuerdo una proyección privada -una de las muchas que prodigó el mismo Bellsollell en espera de tiempos mejores- que terminó con un comentario sorprendido de una asistente. “Esto -nos vino a confesar- no tiene nada que ver con Pau Casals”. En realidad, este comentario significaba que la espectadora en cuestión no había entendido nada de nada. [...] Porque considerar que el film no tiene que ver con el hombre que acepta envejecer sin volver a contemplar las playas del Vendrell es haberse perdido entre los tríos y las sonatas y no haber descubierto entre ellos el hombre que las interpreta: un hombre de una pieza, total, no un supuesto e imposible hombre-músico a secas*”, en FAULÍ, Josep: “Casals: La hora de Bellsollell”. *Destino*, núm. 2092, 1977, p. 45.

⁵³⁶Sobre este realizador aludimos muy brevemente a sus datos biográficos en el apartado dedicado a la representación fílmica del exilio por parte de exiliados, véanse al respecto las páginas 383-384 de la presente tesis doctoral.

campos franceses; una lectura acompañada, en ambos casos, por un montaje que muestra imágenes de cartas y documentos creados por el músico para ayudar a los republicanos, así como sus llamadas internacionales a asociaciones y amigos para dar soporte a la gente que vivía en estos espacios⁵³⁷. Igualmente se menciona su decisión de celebrar conciertos en el contexto de una Francia libre para poder recaudar dinero para ayudar a los exiliados españoles, así como también para amparar a los niños huérfanos de cualquier guerra; y es que, justamente, éste es el tono adoptado por el documental: más que ahondar en el caso de la Guerra Civil y en el exilio republicano, se pretende mostrar a Pau Casals como una persona implicada en situaciones de injusticia, es decir, como un defensor de la paz más allá de uno u otro conflicto o de una u otra nacionalidad⁵³⁸.

Al margen de estas propuestas que se acercan a nuestra temática desde un punto de vista general, en relación a las producciones de no ficción centradas específicamente en un campo de internamiento cabe decir que tanto Vernet d'Ariège como Rivesaltes, Gurs o Argelès han sido objeto de atención fílmica. Respecto al primer citado⁵³⁹ existe un título de notable relevancia: *Photographie d'un camp. Le Vernet d'Ariège* (Linda Ferrer-Roca, 1996)⁵⁴⁰, cuya importancia reside en una doble dirección: por una parte encontraríamos la información que proporciona del

⁵³⁷El narrador, leyendo las propias palabras del violoncelista, dice respecto al exilio: “*Els esplèndits assoliments de la República es van ofegar amb la sang, els millors joves del país van morir i també incomptables dones i nens, centenars de milers de persones van haver de marxar a l'exili. No hi ha escales per mesurar tot això*”. Y a propósito de los campos de concentración, expone lo que sigue: “*Arribat a Prades, vaig visitar alguns camps de concentració on confinaven als refugiats espanyols, les escenes que hi vaig presenciar provenien de l'infern de Dant. Milers i milers d'homes, dones i nens, com si es tractés d'un ramat, enreixats amb filferro, sense serveis ni atenció. Vaig sentir que tenia un deute, i amb alguns amics vaig començar l'organització d'ajuda als refugiats. Més de 100.000 s'amuntegaven al Camp d'Argelès*”. Podríamos decir que, en realidad, son las propias palabras de Pau Casals las que consideran con mayor amplitud el tema del exilio, pues el resto del film se centra en su trayectoria vital, dando buena cuenta sin embargo de su compromiso contra el franquismo a lo largo de toda su vida y de su rechazo de realizar conciertos en los países aliados. Igualmente se aludirá a su obra *Pessebre*, una suerte de mensaje de paz, estrenada en México por ser el país que recibió un mayor contingente de exiliados españoles y por no haber recocado al régimen franquista.

⁵³⁸Como es obvio Pau Casals aparece en otras producciones que sin embargo no se centran únicamente en su figura. Es, por ejemplo, uno de los testimonios en *Catalans universals* (Antoni Ribas, 1978), en la cual figuran Ignasi Barraquer, Montserrat Caballé, Pau Casals, Salvador Dalí, Francesc Durán i Reinalts, Salvador Espriu, Joan Miró, Joan Oró, Antoni Puigvert, Charlie Rivel, Josep Lluís Sert, Antoni Tàpies y Josep Trueta. Precisamente en este caso se muestran imágenes de los campos de concentración franceses y de la partida al exilio.

⁵³⁹Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre este campo, mencionemos las siguientes aportaciones: HINZE, Sibylle: *Antifaschisten im Camp Le Vernet. Abriß der Geschichte des Konzentrationslagers Le Vernet 1939 bis 1944*. Berlin: Militärverl, 1988; MAUGENDRE, Maëlle: *De l'exode à l'exil: l'internement des Républicains espagnols au camp du Vernet d'Ariège de février à septembre 1939*. Paris: Sudel, 2008; PORTIER, Pierre: *Le camp du Vernet d'Ariège ou les racines du désespoir. La vie du camp de sa création en 1917 à sa disparition en 1947*. Édition du Camp de mars, Saverdun, 1987.

⁵⁴⁰No es en absoluto nada trivial tener en consideración que Linda Ferrer-Roca es hija de un refugiado político español, pues tal como veremos en este bloque una parte significativa de los cineastas que han dedicado films a esta cuestión son hijos o nietos de personas que vivieron el exilio. Asimismo, el papel que ha desempeñado en la recuperación de la memoria la segunda y tercera generación de estos emigrados políticos, es una cuestión que abordamos en la presente tesis doctoral en las páginas 395-417.

propio campo, pero por otra el valor que tendrá el descubrimiento de unas fotografías como punto de partida para dar comienzo a toda una investigación alrededor de este lugar; es decir, se redonda en la idea de la trascendencia de la fotografía como elemento para reactivar la memoria, principio que reencontraremos en posteriores propuestas de no ficción de cierta significación tales como las ya referidas anteriormente en este mismo apartado tituladas *No pasaran, album souvenir* (Henri-François Imbert, 2003) y *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011)⁵⁴¹. Concretamente el film que ahora nos ocupa parte del hallazgo en un granero, en mayo de 1993, de una serie de negativos, constituyendo en total unas 2000 imágenes de personas colocadas de perfil, las cuales conformaban prácticamente la totalidad del fichero judicial del campo, así como también había otras imágenes correspondientes a escenas de la vida cotidiana. La directora optará por interrogarse acerca de quién debían ser esas personas que aparecían en las fotografías, de tal modo que el largometraje gira en torno a sus intentos por identificar y reencontrar en la actualidad a dichos sujetos. Así pues, tal tentativa la conducirá por distintas partes de Francia, España y Eslovenia en búsqueda de exiliados republicanos, pero también de comunistas y personas de diferentes orígenes que estuvieron confinados en este campo en concreto, proveyendo todas estas gentes y sus anécdotas una nutrida información sobre las condiciones de vida a las que estuvieron sometidos⁵⁴².

Por lo que respecta al campo de Rivesaltes⁵⁴³, cabe traer a colación *Le dernier jour à*

⁵⁴¹La importancia de las fotografías de los presos políticos también se evidencia en el largometraje francés *L’Affiche rouge* (Franck Cassenti, 1976), no sólo por la presencia de éstas en el cartel que da nombre al film, sino también por las secuencias que éste presenta dedicadas a mostrar el momento justo en el que se realizaron dichas instantáneas, insistiendo en la idea de la “espectacularización” de este hecho, cuestión que tratamos más adelante en la presente tesis, véanse al respecto las páginas 287-290.

⁵⁴²Asimismo, también a propósito de este campo podemos traer a colación otra producción francesa, titulada *Un îlot dans la tempête* (Neus Viala, 2005), centrada en este lugar pero no precisamente en su etapa como espacio de confinamiento de españoles, sino como sitio para albergar a niños judíos a comienzos de los cuarenta. Para acercarse al asunto, parte de varios testimonios como serán, entre otros, Rösli Näf, enfermera de la Cruz Roja suiza encargada del hogar de los niños y que salvó a muchos de ellos, incluso cuando para lograrlo tuvo que infringir órdenes recibidas. También para el tema que estudiamos el film cuenta con el testimonio de quien fue un niño descendiente de españoles, cuyos padres trabajaban en la Delegación Regional de la Cruz Roja en Toulouse, el cual contará varias de sus vivencias.

⁵⁴³En términos históricos y en relación a las diferentes fases del campo, éste fue creado en 1935 como campo militar, llamado “Camp Joffre” y destinado a la instrucción de las tropas francesas de ultramar. Sin embargo, a causa del exilio masivo de republicanos españoles, muchos de ellos fueron alojados en este espacio. También durante la Segunda Guerra Mundial refugió a mucha población civil francesa. A partir de 1942 y bajo el gobierno de Vichy allí estuvieron detenidos judíos no franceses y, entre 1944 y 1948 albergó muchos prisioneros de guerra. En el contexto de la Guerra de Argelia se empleó como centro penitenciario y entre 1962 y 1977 se alojaron en él refugiados del grupo social Harkis, así como también gentes de diferentes colonias. A partir de 1986 y hasta 2007, se utilizó como centro de retención administrativa para los españoles que se hallaban en suelo francés con una situación irregular, así como a partir de los años noventa acogió a numerosos inmigrantes ilegales; no obstante, a finales de 2007 se convirtió en un Museo Memorial. Existe una nutrida bibliografía sobre este espacio, pudiendo destacar al respecto diferentes libros, entre ellos destacamos los que siguen: BARRIÉ, Roger: *Mémento chronologique du camp de Rivesaltes, 1923-1965*. Perpiñán: Musée Mémoial du camp de Rivesaltes, Conseil Général des Pyrénées-Orientales, 2011; BOHNY-REITER, Friedel: *Journal de Rivesaltes 1941-1942*. Carouge-Ginebra: Éditions Zoé, 1993; BOITEL, Anne: *Le Camp de Rivesaltes 1941-1942*. Perpiñán: Presses Universitaires de Perpignan, Mare

Rivesaltes (Helena Michie, 2008), medimetro (25 minutos) centrado en el testimonio de Sylvia Ruth Gutmann, quien de niña estuvo confinada en este campo y que en 2007, justo antes de su demolición, lo visitará de nuevo para avivar sus recuerdos, combinando el film su deambular por este espacio con el recitado de un poema escrito por la propia directora e interpretado en diferentes idiomas. Se trata por tanto de un caso sumamente curioso dentro de las realizaciones dedicadas a esta temática, pues en esta ocasión más bien deberíamos considerarlo como una producción de corte experimental en la que se muestran imágenes del presente, combinadas en ocasiones con otras del pasado, pero siempre en términos de fragmentación, filmando elementos particulares entre los restos del campo y combinando estas imágenes con *performances* y coreografías. Además, aquellas personas que de entrada el espectador podría pensar que actuarán como testimonios, recitan en cambio poemas, así como también otras voces declamarán escritos que acompañarán imágenes fragmentarias, pudiendo ver a sujetos entonando poemas, en varias ocasiones junto a individuos tocando instrumentos musicales o directamente cantando, ubicados todos ellos en determinados espacios del campo y leyendo en numerosas lenguas que aluden a las diferentes nacionalidades que allí fueron internadas. Una propuesta sin duda muy alejada de las realizaciones que hemos considerado, pues partiendo de un punto de vista artístico y simbólico se abordará un fenómeno histórico. De hecho, las diversas personas que aparecen en la realización siempre guardan algún tipo de relación con el campo, pues son familiares de internados de diferentes países y corresponden a las diferentes etapas que vivió este espacio -información que se aportará al espectador por medio de subtítulos- y entre los cuales paseará Sylvia Ruth Gutmann, a través de cuyo vagar parece que reavive y conecte las diversas fases en las diferentes épocas por las que ha pasado el campo. Además, justo antes de finalizar el film, se propone de modo directo un recorrido por los distintos periodos del lugar, todo él articulado mediante imágenes y datos concretos.

Antes de abandonar este enclave, merece la pena traer a colación otra producción, también francófona pero de nacionalidad suiza, se trata de *Journal de Rivesaltes 1941-1942* (Jacques Veuve, 1997), centrada en esta ocasión en Friedel Bohny-Reiter, una enfermera de la Cruz Roja que trabajó en este campo ayudando a los diferentes internos, una colectividad formada tanto por españoles como por judíos y gitanos, una intervención gracias a la cual muchos niños fueron salvados de su destino hacia Auschwitz. Para articular el film se emplean, por una parte, vistas

Nostrum, 2001; LÉBOURG, Nicolas: *Rivesaltes, le camp de la France: 1939 à nos jours*. Canet-en-Roussillon: Trabucaire, 2015; MARCOS ÁLVAREZ, Violette; MARCOS, Juanito: *Les camps de Rivesaltes: une histoire de l'enfermement, 1935-2007*. Portet-sur-Garonne: Loubatières, 2009; METTAY, Joël: *L'Archipel du mépris*. Perpiñán: Trabucaire, 2001; MÍNGUEZ ANAYA, Adrián Blas: *El Campo de Rivesaltes*. Madrid: Memoria Viva, Asociación para el Estudio de la Deportación y el Exilio Español, 2008; MONNIER, Alain: *Rivesaltes: un camp en France*. Cahors: La Louve, 2008; PEY, Serge; JORDA, Joan: *Les poupées de Rivesaltes*. Forcalquier: Quiero éditions, 2011.

actuales del campo en estado ruinoso, así como también se utilizan, a modo de testimonio, algunos de los que fueron internos, combinando todo el conjunto con imágenes de la propia enfermera en la actualidad y secuencias de ficción que representan su labor de joven, hilvanándolo todo a partir del diario que ésta escribió cuando trabajó en este espacio.

En relación al campo de Gurs⁵⁴⁴, situado en los Pirineos Atlánticos, existen un par de documentales relevantes, ambos franceses, el primero de los cuales, en términos cronológicos, correspondería a *Quatorze juillet* (Irène Teneze, 1984), una propuesta centrada en la celebración del ciento cincuenta aniversario de la Revolución Francesa festejado en este campo por parte de republicanos españoles y de miembros de las Brigadas Internacionales. El segundo lleva por título *Mots de Gurs, de la Guerre d'Espagne à la Shoah* (Jean-Jacques Mauroy, 2003) y, como bien indica su nombre, este campo alojó en un primer momento a los españoles exiliados, así como a gente que pertenecía a las Brigadas Internacionales, pero más tarde, a partir de 1940, internó a numerosos judíos extranjeros, pues durante el gobierno de Vichy fue empleado como campo de concentración para gente de esta religión perteneciente a cualquier nacionalidad, salvo la francesa, así como también albergó a personas calificadas por parte del gobierno como peligrosas. Es decir, la producción se centra en toda su historia y las distintas fases, siempre explicadas por parte del testimonio de personas que estuvieron cautivas en él.

Por lo que respecta al campo de Argelès-sur-Mer⁵⁴⁵, siguiendo un riguroso criterio cronológico y en relación a las producciones de no ficción, correspondería citar en primer lugar *Argelès* (José Antonio Zorrilla, 1978), medimetraje (27 minutos) en el cual cuatro soldados republicanos cuentan su partida de España, su internamiento en Argelès-sur-Mer y su posterior implicación en la Resistencia, todo él constituido a modo de homenaje a la Segunda República. En segundo lugar encontraríamos *La Retirada, le camp: Argelès-sur-Mer se souvient...* (Christine Jauson-Quevy, 1999), una producción que deriva de la conmemoración que tuvo lugar en este

⁵⁴⁴Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre este campo, mencionemos algunas de las principales aportaciones: CHUECA, Josu: *Gurs: el campo vasco*. Tafalla: Txalaparta, 2007; LAHARIE, Claude: *Le camp de Gurs*. Burdeos: Universidad de Burdeos, tesis doctoral dirigida por el Dr. Georges Dupeux, 1982; LAHAIRE, Claude: *Le camp de Gurs 1939-1945. Un aspect méconnu de l'histoire du Béarn*. Pau: Editions J&D, 1993; LAHARIE, Claude: *Gurs 1939-1945: un camp d'internement en Béarn: de l'internement des républicains espagnols et des volontaires des Brigades internationales à la déportation des Juifs vers les camps d'extermination nazis*. Biarritz: Atlantica, 2005; ORTIZ, Jean (Dir.): *Que sont devenus 2000 républicains espagnols internés au camp de Gurs?*. Pau: Les Nouvelles des Pyrénées-Atlantiques, 2012; SCHRAMM, Hanna; VORMEIER, Barbara: *Vivre à Gurs: un camp de concentration français 1940-1941*. Paris: F. Maspero, 1979.

⁵⁴⁵De entre los diferentes estudios existentes sobre este campo, citemos los siguientes: ESPINAR, Jaime: *Argelès-sur-Mer (Campo de concentración para españoles)*. Caracas: Editorial Elite, 1940; IZARD, Pierre: *La petite histoire: Argelès-sur-Mer, 1900-1940*. Argelers: Edicions Massana, 1974; MONTERO, José: *Argelès-Sur-Mer 1939-1999. De la création d'un camp à la commémoration d'un événement*. Paris: Université de Paris X – Nanterre, tesis doctoral dirigida por la Dra. Marie-Claude Chaput, 2000; PONS, Francisco: *Barbelés à Argelès et autour d'autres camps*. Paris: L'Harmattan, 1993; SOLÉ, Felip; TUBAN, Grégory: *Camp d'Argelers, 1939-1942*. Valls: Cossetània, 2011.

emplazamiento desde el 31 de agosto hasta el 5 de septiembre de 1999 y cuyo objetivo fue el de recuperar la memoria de los que en el film denominan como “Los Olvidados”, es decir, restaurar las vivencias de los internados. En tercer lugar procedería traer a colación una realización española, *El campo de Argelers* (Felip Solé, 2009), producida por Edit Utopic, Televisión de Cataluña y Kalimago Films, con el soporte de la Diputación de Gerona y del Memorial Democrático (Generalitat de Catalunya). En este caso se trata de un producto que combina imágenes de archivo y entrevistas a personas que estuvieron en él, así como también recrea situaciones, mediante el uso de actores, para simular las condiciones de vida y lograr de esta manera un contexto propicio para ambientar los relatos de los entrevistados, acompañado al mismo tiempo de una voz en *over* que precisa ciertas indicaciones a lo largo de todo el metraje. Para finalizar, tan sólo queda mencionar que a partir de esta propuesta el director, junto con el historiador y periodista francés Grégory Tuban, publicaron un libro homónimo⁵⁴⁶, fruto de realizar una investigación en fuentes oficiales para intentar contraponer el discurso oficial con la memoria de los testimonios, así como también recopilaron mucho material fotográfico procedente de varios archivos (públicos y privados) a pesar de que luego sólo mostraron una pequeña parte de las imágenes halladas, pues en muchos casos no obtuvieron el permiso de los familiares.

Asimismo, aludamos a la existencia de metraje rodado por miembros de la cooperativa *L'Équipe*, creada en 1937 por parte de personalidades como Marceu Pivert o Robert Talpain, entre otros, vinculados a la *Gauche Révolutionnaire* de la *Section Française de l'Internationale Ouvrière* (SFIO) y que filmaron bastantes materiales que luego no llegarían a exhibirse, conservándose en el *Centre National de la Cinématographie* bajo el título de “Documents divers sur l'Espagne”, integrando filmaciones de eventos importantes de 1936, 1937 y 1939, entre los que destacan imágenes de los campos de Argelès y de Le Boulou⁵⁴⁷.

En el ámbito de los films de ficción en los que aparece este campo, cabe destacar tres largometrajes, dos de los cuales constituyen una adaptación de la novela semiautobiográfica de Ramón J. Sender titulada *Crónica del alba*⁵⁴⁸: concretamente se trata de *Crónica del alba. Valentina, 1ª parte* (Antonio José Betancor, 1982) y *1919. Crónica del alba, 2ª parte* (Antonio José Betancor, 1983). Este lugar tendrá un papel muy fugaz en ambas producciones, informando al espectador en la primera de ellas que el protagonista, llamado Juan Garcés, fue uno de los republicanos internados en Argelès-sur-Mer en 1939. Durante su cautiverio éste se dedicó a

⁵⁴⁶La referencia bibliográfica completa del mismo es la que sigue: SOLÉ, Felip; TUBAN, Grégory: *Camp d'Argelers...*, *Op. Cit.*

⁵⁴⁷Inmaculada Sánchez Alarcón ha estudiado estos materiales, véase al respecto: SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La Guerra Civil Española...*, *Op. Cit.*, pp. 238-241.

⁵⁴⁸Por lo que respecta a la primera edición, su referencia exacta es: SENDER, Ramón J.: *Crónica del alba*. México: Editorial Nuevo Mundo, 1942.

recordar aquellos episodios más importantes de su vida, entre los cuales destaca sin duda la figura de Valentina, su primer amor vinculado a sus experiencias de infancia hacia 1911; sin embargo, ambas propuestas siguen por derroteros que no pretenden profundizar en la experiencia del exilio, de modo que esta vivencia simplemente constituirá el punto de partida de la primera de ellas: ésta empieza con la visita de un hombre a la casa de Valentina, siendo este personaje uno de los compañeros que estuvo con el protagonista en el campo y que ha venido a verla para contarle cómo José la tuvo presente mientras estaba cautivo, pero a partir de este punto, ambos films se focalizaran en el pasado del protagonista.

Tampoco desempeña un papel mucho más relevante este campo en el largometraje *La mujer del anarquista* (Peter Sehr, Marie Noëlle, 2008), la tercera y última producción de ficción a la que aludiremos en relación a este espacio. Se trata en esta ocasión de una coproducción hispano-franco-alemana cuya acción comienza al final de la Guerra Civil y toda ella gira alrededor de la historia de amor entre un abogado, locutor de radio y líder anarquista, y su mujer, ambos de clase acomodada. Debido a las ideas que él profesa, se verá obligado a marcharse y ella no tendrá noticias suyas, motivo por el cual, una vez ya concluida la guerra, decidirá marcharse junto a su hija para poder encontrarlo. Finalmente logrará dar con su paradero gracias a un periódico, pero encontrará a un hombre muy distinto, pues habrá estado internado en el mencionado campo francés y en Mauthausen, estando además enfermo, aunque sin embargo siguiendo plenamente activo en la resistencia. No obstante, todo el film se centrará en su relación amorosa y no pretenderá representar tampoco un argumento profundo en términos históricos o políticos, sino que apostará por la vertiente melodramática y sentimental en detrimento de efectuar una buena contextualización de los hechos. Esta decisión obedece a que el propio contenido parte de las vivencias de los abuelos de la guionista, a su vez codirectora, la cual afirmó que quería hacer, por encima de todo, un film de amor y que si bien éste partía de la realidad de su familia, también añadía muchas cosas que realmente no sucedieron⁵⁴⁹.

Igualmente, en relación a los campos de la Francia metropolitana procede considerar, muy brevemente, un tema que conecta de una manera directa con la cuestión que nos concierne: la Maternidad de Elna, conocida en francés como “Maternité Suisse d'Elna”. Se trata de una institución, creada por parte de Elisabeth Eidenbenz⁵⁵⁰ en 1939 en Elna, que facilitó el nacimiento

⁵⁴⁹ Así lo afirmó en el coloquio posterior a la proyección del film en el marco del programa de Televisión Española *Versión Española*, emitido el 11 de junio de 2011.

⁵⁵⁰ Elisabeth Eidenbenz (Wila, 1913 – Wila, 2011) fue una maestra y enfermera suiza que formó parte de la *Asociación de Ayuda a los Niños de la Guerra*, viniendo a España en abril de 1937 como voluntaria para ayudar a madres y niños. Sin embargo, una vez cayó la zona republicana partió al Rosellón para socorrer a los exiliados y, viendo el hacinamiento y las paupérrimas condiciones de vida de los campos, decidió recuperar un palacete abandonado en Elna y convertirlo en un espacio destinado al alumbramiento de los hijos de las refugiadas. Una vez terminada la Segunda Guerra Mundial se dedicó a ayudar en Viena a las

de unos 400 niños hijos de madres españolas refugiadas en los campos, así como también desempeñó la misma tarea en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, permitiendo el alumbramiento de unos 200 niños más, hijos de mujeres judías. En cuanto a su situación geográfica, se hallaba muy cercana a la frontera española, sólo a unos siete kilómetros del campo de Argelès-sur-Mer, y cabe decir que si bien en un principio funcionó gracias a donaciones voluntarias europeas, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial tuvo que asociarse con la Cruz Roja y atenerse a la exigida neutralidad política, con la implicación que eso conllevaba: no acoger refugiados políticos, básicamente judíos, motivo por el cual tuvo que falsificarse la identidad de muchas de esas mujeres⁵⁵¹. Por lo que respecta a la atención que dicha institución ha recibido en el terreno cinematográfico y/o televisivo, podemos traer a colación *El llegat de la maternitat d'Elna* (Assumpta Montellà, Toni Espinosa, 2008), una coproducción de Televisión de Cataluña con Enunai Producciones y Televisión Española, con la colaboración del Programa Memorial Democrático de la Generalidad de Cataluña, el Instituto Catalán de las Industrias Culturales (ICIC) y el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (IMSERSO)⁵⁵². Igualmente, también nos consta la existencia de un proyecto de Manuel Huerga, titulado *Las madres de Elna*, el cual, desde el ámbito de la ficción, giraría en torno a la historia real de un grupo de mujeres españolas que se quedaron embarazadas en el campo de Argelès y la importancia que tuvieron las acciones de Elizabeth Eidenberg al respecto⁵⁵³. En el ámbito francés encontramos también un documental dedicado a este asunto, titulado *La maternité d'Elne* (Frédéric Goldbronn, 2002), el cual parte del encuentro de los testimonios de unas veinte personas nacidas en este lugar y que fueron reunidas

personas que habían quedado sin hogar, así como también enseñó a mujeres analfabetas y veló por la reinserción laboral femenina. Sobre su vida y sobre la maternidad de Elna destacan las siguientes aportaciones: MONTELLÀ, Assumpta: *La maternidad de Elna*. Badalona: Ara Llibres, 2007; MONTELLÀ, Assumpta: *La maternitat d'Elna en imatges*. Badalona: Ara Llibres, 2008; CASTANIER I PALAU, Tristán: *Femmes en exil, Mères des camps, Elisabeth Eidenbenz et la Maternité suisse d'Elne (1939-1944)*. Perpiñán: Trabucaire, 2008; LEGRAIS, Hélène: *Les Enfants d'Élisabeth*. Paris: Presses de la Cité, 2006.

⁵⁵¹En el ámbito fotográfico cabe mencionar que la propia Elisabeth Eidenbenz realizó diversos álbums que recopilaban unas 800 fotografías que daban buena cuenta de las acciones llevadas a cabo por parte del *Secours Suisse*. Muchas de ellas han sido publicadas en el siguiente libro: CASTANIER I PALAU, Tristan: *Femmes en exil, mères des camps. Elisabeth Eidenbenz...*, *Op. Cit.*

⁵⁵²Assumpta Montellà, además de participar en la realización de este documental, es también la autora del libro que luego desembocó en este proyecto y que también ha sido llevado al teatro, concretamente se trata del siguiente: MONTELLÀ, Assumpta: *La maternitat d'Elna...*, *Op. Cit.* Más tarde escribió otro libro que también se acercaba a esta cuestión, concretamente se trata de MONTELLÀ, Assumpta: *Elisabeth Eidenbenz. Més enllà de la Maternitat d'Elna*. Barcelona: Ara Llibres, 2011. Asimismo, el Memorial Democrático de la Generalidad de Cataluña ha dedicado mucha atención a este episodio, promoviendo este libro de 2005, pero también una exposición y varias iniciativas, una cuestión que puede consultarse en el siguiente enlace: <http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/detalls/Article/04-La-Maternitat-dElna>

⁵⁵³A pesar de que la información sobre este film data del año 2007, a día de hoy parece que este proyecto no ha seguido adelante, a pesar de que hace unos años la prensa le dedicase bastante atención; entre los diferentes textos pertenecientes a la prensa diaria podemos traer a colación la información que nos proporciona, por ejemplo, el periódico *Público*: “Huerga rodará en febrero ‘Las madres de Elna’, homenaje a la lucha por vivir”, 26-09-2007. Consultado en: <http://www.publico.es/agencias/efe/2391/huerga-rodara-en-febrero-las-madres-de-elna-homenaje-a-la-lucha-por-vivir>

de nuevo varios días en dicho emplazamiento en el momento de la realización⁵⁵⁴.

Igualmente es necesario aludir a la existencia de producciones que desde el terreno de la ficción tienen en cuenta, aunque sea de una manera sumamente tangencial y secundaria, el paso de españoles por estos campos; pensamos en títulos como *The Man from Morocco* (Max Greene [Mutz Greenbaum], 1944), una realización inglesa que, si bien gira en torno a las peripecias vitales de un exbrigadista internacional, un checoslovaco llamado Karel, tiene en cuenta la cuestión que nos ocupa: el personaje principal irá a parar a un campo donde tendrá por compañeros a republicanos españoles, todo ello mezclado en una trama de amores, intrigas y redes de espionaje. También en esta línea cabría reparar en una propuesta española como es *La montaña rebelde* (Ramón Torrado, 1971), basada en la obra homónima de Juan Antonio Cabezas⁵⁵⁵, ambientada en el contexto de la Guerra Civil en Asturias y en la cual uno de los protagonistas decide partir al final de la contienda a Francia, regresando más adelante cuando ya todos lo daban por muerto, tras su paso por un campo francés. De igual modo, mencionemos una producción cubana que también se detiene en este episodio: *Una vida para dos* (Gerardo Chijona, 1984), interesante en tanto que mezcla distintos exilios, pues es un claro homenaje a Miguel Amantegui y Francisca Pérez, dos personas que ya tuvieron que exiliarse en el marco de la Dictadura de Primo de Rivera, marchándose a Cuba, regresando luego a Menorca en 1933 gracias a la amnistía republicana y viviendo allí la Guerra Civil para irse después a Francia, recalando en campos de concentración durante un año y medio. Un largometraje que, sin duda, es un sentido homenaje a estos dos combatientes que siempre lucharon contra el fascismo a lo largo de toda su vida.

Por otra parte, aludamos a un título en el que no se especifica ningún campo en concreto - más allá de precisar que estaba custodiado por senegaleses- y, además, éste jamás aparece, sino que simplemente se alude a él; nos referimos a la película *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1963). Pues bien, la acción de esta propuesta gira en torno a una *vedette* francesa de una compañía de revista que sufre una apendicitis mientras está de gira y se ve obligada a permanecer en un pueblo español para que allí la operen y el médico que la atiende se enamora de ella. Más allá de este argumento que se aleja de nuestro propósito de estudio, debemos señalar que un día ésta acude a un bar y conoce a un hombre con el que entabla conversación y él le cuenta lo siguiente: en 1939 cruzó los Pirineos y estuvo internado en un campo, integrándose después en la

⁵⁵⁴Sobre este largometraje existe un interesante artículo escrito por el propio director en el cual éste expone el porqué de esta propuesta y cómo lo hizo, configurando lo que denomina el “dossier d'écriture du film”; la referencia exacta del mismo es la que sigue: GOLDBRONN, Frédéric: “La maternité d'Elne. Les origines du film”. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, núm. 89-90, 2008, pp. 115-121.

⁵⁵⁵La referencia completa de dicha novela es la siguiente: CABEZAS, Juan Antonio: *La montaña rebelde*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

Resistencia y mostrando su compromiso político al comentarle que escribía en las paredes “¡Muera Laval!”. Una cita, pues, al exilio muy escueta, pero interesante en la medida en que era completamente prescindible y, en cambio, se optó por integrarla.

Una vez atendidos los campos metropolitanos, centraremos ahora nuestra atención en la representación cinematográfica de españoles cautivos en los departamentos ultramarinos franceses norteafricanos, destacando especialmente al respecto el caso de Orán en relación al film de ficción *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977). En esta producción uno de los protagonistas, exiliado tras la contienda, estuvo en un primer momento interno en un campo en Argelia y posteriormente se marchó a Francia, luchando en la Segunda Guerra Mundial, pero por lo que respecta a su estancia en el norte de África es justo al comienzo del film cuando la voz en *over* de este personaje expone este episodio de su vida; mientras la cámara recorre un vagón del tren mostrando diferentes rostros hasta dar con la persona destinataria de esas palabras para luego seguir mostrando imágenes del resto de pasajeros. A pesar de que no se muestren imágenes del internamiento, esta explicación pronunciada en *over* es muy elocuente sobre las condiciones de vida en el campo, así como también tiene el valor añadido de acercarse a un tema tratado en muy pocas ocasiones por parte del cine español, trazando además un vínculo con la Segunda Guerra Mundial y la posterior lucha armada en el Estado español en el maquis⁵⁵⁶. La mujer protagonista, receptora de estas palabras, es una joven profesora malagueña que seis años después del conflicto bélico se traslada a un pequeño pueblo del norte so pretexto de trabajar de maestra para realmente encontrarse con su novio, Antonio, el aludido exiliado, que actualmente está luchando en el monte. Además, destaquemos sobre la emigración política que en un momento dado la joven maestra le propone a su pareja que huyan juntos, concretamente a Francia, ya que la situación para ellos en el país era totalmente insostenible⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶Por todo ello se ha considerado pertinente transcribirlas a continuación: “Nos amenazaban con llevarnos a España y así trabajábamos sin parar. No sé si alguno escribía a su casa, yo no; pensaba cómo escapar de aquello. Eramos trescientos y sin comer apenas construimos carreteras y puentes, por la noche hacía un frío terrible y el sol nos quemaba durante el día. No te escribí porque aquello no era vivir y yo no podía pensar en contarte agonías y desastres, 'si salgo de esta la llamaré y la buscaré dondequiera que esté', esto era lo único que pensaba en aquel infierno de Jaifa. Lo llamaban compañías de trabajo y nos pagaban medio franco. Al que quería escapar le torturaban y le mandaban a las cárceles españolas. Ahora, cuando te lo puedo contar todo, ni siquiera sé si te voy a encontrar. Me dijeron que habíais vuelto a Málaga y que tu padre salió libre. Por la noche en Jaifa, a pesar del cansancio no dormía y me ponía a pensar en nuestra última noche de San Juan y en las higueras llenas de brevas, en la playa, en nuestro porvenir, el porvenir, ¿cuántas guerras más tengo que hacer para que podamos vivir con dignidad? Juana, han pasado siete años como si hubiera sido un instante. Allí en Argelia apenas si sabíamos de la guerra que estaba muy cerca, y un día los franceses nos atendieron y nos llevaron a Francia, y nos vimos otra vez con el fusil, escondiéndonos en los bosques haciendo la guerra contra los alemanes. Éramos muchos y fueron cayendo lejos de su casa un montón de españoles. Los otros seguíamos sabiendo que era una tristeza morir allí, pero era lo único que había que hacer. Ganamos la guerra Juana, cayó París, cayó Berlín, y ahora que los soldados dejan las armas, nosotros volvemos a empezar.”

⁵⁵⁷A pesar de ello tal iniciativa no llega a realizarse porque Antonio cree que le necesitan en el monte: Juana:

Una vez considerado un film de ficción, en el ámbito de la no ficción podríamos traer a colación un par de propuestas, española y francesa respectivamente: *Cautivos en la arena* (Joan Sela, Miguel Mellado, 2006) y *En el silencio, oigo girar la tierra* (Dans le silence, je sens rouler la terre, Mohamed Lakhdar Tati, 2010). La primera de ellas es una producción de Televisión Española que parte de la búsqueda y descubrimiento de las tumbas de cuatro españoles exiliados en pleno desierto del Sáhara para reconstruir luego los hechos acaecidos que conllevaron el exilio español en estas tierras, desde la caída de Madrid en marzo de 1939, pasando por el papel del puerto de Alicante en esta emigración política rumbo a Orán, así como las duras condiciones de trabajo que tuvieron que soportar los españoles que, bajo el régimen colaboracionista de Pétain, intervinieron en la construcción del tren transahariano a un ritmo infrahumano. De hecho, las tumbas encontradas pertenecían a cuatro hombres ejecutados en un campo de castigo, el de Hadjerat M'Guil, y cuyo asesinato tenía por función constituirse en un acto ejemplar para el resto de personas que trabajaban en la construcción de dicho ferrocarril. Así pues, la propuesta parte de la búsqueda de estos cuerpos, cuyo parador se conocía gracias a los datos que en 1943 aportó José Muñoz Congost, pero va más allá de esta cuestión para trazar la situación que vivieron los españoles desde su partida, así como las trágicas condiciones en las que tuvieron que sobrevivir y su posterior entrada en París.

Por su parte, la producción mencionada en segundo lugar versa en torno a la investigación que llevó a cabo un joven realizador argelino que quiso recuperar la memoria de este episodio, inspirándose en buena medida en un libro escrito por Miguel Martínez López⁵⁵⁸. Asimismo, el título de este documental, *En el silencio, oigo girar la tierra*, es muy significativo sobre el contenido del mismo, pues corresponde a un verso de Max Aub⁵⁵⁹ y, justamente, las palabras de

“¿Por qué no nos vamos, Antonio?, ¿Por qué no nos vamos?” / Antonio: “¿Adónde?” / Juana: “A Francia.” / Antonio: “¿A qué?” / Juana: “A vivir.”

⁵⁵⁸La referencia concreta de éste es la siguiente: MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel: *Casbah d'oubli. L'exil des réfugiés politiques espagnols...*, Op. Cit.

⁵⁵⁹Este escritor, ya aludido anteriormente en tanto que una de las figuras clave por lo que a la literatura sobre el exilio se refiere, se exilió en enero de 1939 en Francia, concretamente en París, teniendo una vida difícil, siendo denunciado como comunista en abril de 1940 y trasladado a varios campos (primero al de Roland Garros, luego al de Vernet y finalmente al de Marsella), mientras que al año siguiente sería otra vez detenido y conducido a Argelia, lugar donde compuso el poemario *Diario de Djelfa* (1945) sobre su propia experiencia en este campo, del cual partiría en mayo de 1942 en dirección a Casablanca para marcharse hacia Veracruz. Por lo que respecta a esta obra, los cuatro primeros poemas que la integran fueron escritos en el campo de Vernet, mientras que el resto lo fueron en Djelfa. El papel y la importancia de este poemario queda muy bien recogido en las siguientes palabras de Manuel Tuñón en el prólogo a las *Obras escogidas* de Max Aub: “A partir de 1930 todos los rigores parecen cebarse en la vida de Max Aub. Conoce los campos de concentración, la derrota francesa de 1940, el campo de Vernet, las prisiones de Marsella y Niza y, por último, el dantesco campo de Djelfa, allí donde la tierra de Argelia se vuelve desértica y hostil al hombre, al pie del Atlas sahariano. Los horrores de Djelfa no tienen nada que 'envidiar', a los de los más siniestros campos. Dos años vive, sobrevive, allí Max Aub. En trozos de papel, a escondidas de los guardianes, escribe sus poemas Diario de Djelfa, toma notas, traza esquemas... Y, como siempre, habla con todos, penetra en las vidas, y en las conciencias grandes y pequeñas”, en TUÑÓN DE LARA, Manuel: “Prólogo”. En AUB, Max: *Novelas escogidas*. México: Aguilar, 1970, p. 17. Asimismo, también sobresale al respecto el

este autor tendrán un papel importante en el film, así como los interrogantes sobre este episodio y sobre el conocimiento del mismo en la actualidad.

Igualmente, además de estas dos realizaciones centradas monográficamente en el asunto, también el exilio español en las ciudades francesas del Norte de África será considerado en las propuestas que ofrecen un recorrido por la biografía de determinadas personalidades que frecuentaron estos espacios. Tal sería el caso de *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (Valentí Figueres, 2009), documental focalizado en alguien que vivió la Guerra Civil y luchó en ella, exiliándose posteriormente a Orán e ingresando en un campo, siendo liberado pero encontrándose con otros problemas y, finalmente, desempeñando una importante labor como anarquista y albañil en Francia a partir de 1946; o también el de *Jesús Monzón. El líder olvidado por la historia* (Enric Canals, 2011), propuesta sobre un político comunista que en los últimos meses de la contienda partió hacia Orán, lugar desde el cual iría posteriormente a Francia.

Como se puede advertir a partir de todo lo comentado, las condiciones de vida que tuvieron que soportar los españoles en los campos fueron nefastas, tanto en el caso de los de la Francia metropolitana como en aquellos ultramarinos, siendo lógico que intentaran abandonarlos, aunque sin embargo eran pocas las posibilidades que tenían para poder salir de ellos, pudiendo optar concretamente por las siguientes cinco opciones: la repatriación, un contrato laboral externo, trabajar para las Compañías de Trabajadores Extranjeros (CTE), un alistamiento militar o bien una nueva emigración. Como es evidente, ninguna de estas alternativas era especialmente positiva, y respecto a la primera mencionada cabe tomar en consideración que suponía regresar al país que se había abandonado, el cual se hallaba sumido en una dictadura organizada por aquellos que les habían vencido y en el cual entró en vigor de la llamada “Ley de Responsabilidades Políticas”, escrita el 9 de febrero de 1939 y cuya promulgación tuvo, como es natural, un gran impacto para los exiliados ante la inminente represión que padecerían si regresaban y su alcance retroactivo; cite mos al respecto una de sus finalidades: “*busca liquidar las culpas contraídas por quienes contribuyeron a forjar la subversión*”, siempre “*reconociendo la necesidad de reconstrucción espiritual y material de la patria*”⁵⁶⁰; no obstante, la repatriación era una de las salidas⁵⁶¹. La

siguiente relato: AUB, Max: “El cementerio de Djelfá”. *Ínsula*, 204, noviembre 1963, p. 16. Sobre la producción de este escritor y los campos de concentración podemos citar un exhaustivo libro que emana de una tesis doctoral, cuya referencia exacta es la siguiente: SANCHEZ ZAPATERO, Javier: *El compromiso de la memoria: Un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Colección Vítor, 2009. También debemos destacar la siguiente tesis doctoral: NOS ALDÁS, Eloísa: *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Valencia: Universitat Jaume I, Departamento de Filosofía y Sociología, tesis dirigida por el Dr. Vicente J. Benet Ferrando, 2001.

⁵⁶⁰Su referencia concreta es *Boletín Oficial del Estado*, núm. 44 (13-02-1939), pp. 824-847, consultable online en la colección *Gazeta* (1661-1959) en la web de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado (Ministerio de la Presidencia), concretamente en la siguiente dirección: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1939/044/A00824-00847.pdf>. Para más información sobre el asunto,

segunda posibilidad que tenían los internos era, sin duda, la mejor de todas, pero también la más minoritaria y difícil de conseguir, pues no era nada fácil lograr un trabajo dada la actitud de recelo y xenofobia del gobierno francés del momento; en cambio sí que se consideraban buenos para ingresar en las filas de las Compañías de Trabajadores Extranjeros (CTE) aquellos hombres que tuviesen entre 20 y 48 años a partir de la publicación de un decreto-ley del 12 de abril de 1939 o, lo que es lo mismo, para someterlos a unos durísimos trabajos cuya finalidad era intervenir en las fortificaciones francesas en el marco de la Segunda Guerra Mundial⁵⁶². Es decir, aquellos españoles que en esta fecha no se habían marchado de los campos fueron obligados a participar en grandes obras para aumentar la protección de Francia, trabajando en la construcción de pistas de aterrizaje, túneles, centrales hidroeléctricas, polvorines o almacenes de armamento, fundamentalmente en las fronteras franco-belga y franco-italiana, pero por encima de todas las obras en las que participaron destaca especialmente la construcción de la línea Maginot.

Sin embargo, también hubo españoles que se vieron obligados a trabajar al servicio de la Alemania nazi en el contexto de la Francia ocupada, pues si bien se considera que fueron pocos los que voluntariamente se sumaron a esta labor, se optó por requisar trabajadores, destacando especialmente al respecto el papel que desempeñó en esta dirección la Organización Todt (OT), es decir, aquel organismo que tuvo como objetivo principal la construcción de varias estructuras civiles y militares entre las que sobresalen los muros del Atlántico y del Mediterráneo⁵⁶³. Fueron

merecen especial atención las siguientes publicaciones de Manuel Álvaro Dueñas, cuyas referencias exactas son las que siguen: ÁLVARO DUEÑAS, Manuel: *Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo: la jurisdicción especial de responsabilidades políticas (1939-1945)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006; ÁLVARO DUEÑAS, Manuel: “Los militares en la represión política de la posguerra: la jurisdicción especial de Responsabilidades Políticas hasta la reforma de 1942”. *Revista de Estudios Políticos*, núm. 69, 1990, pp. 141-162.

⁵⁶¹Según estima Javier Rubio, en 1939 muchos españoles fueron repatriados, básicamente las dos terceras partes del total de aquellos que se encontraban en suelo francés, así como según los datos proporcionados por el Ministerio del Interior francés en diciembre de 1940 sólo quedaron en el país 140.000 exiliados, mayormente excombatientes. Véase al respecto: RUBIO, Javier: “La población española en Francia de 1936 a 1946: flujos y permanencias”. En CUESTA BUSTILLO, Josefina; BERMEJO, Benito (Coords.): *Emigración y exilio. Españoles en Francia, 1936-1946*. Madrid: Eudema, 1996, p. 44.

⁵⁶²Según Javier Rubio trabajaron unos 70.000 españoles en estas compañías, elementos clave para la Francia movilizada, que estuvieron en funcionamiento hasta el armisticio de junio de 1940. Véase: RUBIO, Javier: *La emigración de la guerra civil 1936-1939. Historia del éxodo...*, *Op. Cit.*, pp. 389-390.

⁵⁶³Existen varias publicaciones sobre esta organización, mencionemos, entre otros, los siguientes libros: CHAZETTE, Alain; DESTOUCHES, Alain; PAICH, Bernard: *Atlantikwall: le mur de l'Atlantique en France, 1940-1944*. Bayeux: Heimdal, 1995; DESQUESNES, Rémy: *1940-1944. L'histoire secrète du mur de l'Atlantique: de l'organisation Todt au débarquement en Normandie*. Éditions des Falaises, 2003; DESQUESNES, Rémy: *Atlantikwall et Sudwall, la défense allemande sur le littoral français (1941-1944)*. Caen: Universidad de Caen, dirigida por el Dr. Gabriel Désert, 1987, 2 vols.; DUBERNAT, Jean-Guy: *L'organisation Todt: une organisation allemande au coeur de la collaboration*. Rennes: Ouest-France, 2014; GAIDA, Peter: *Camps de travail sous Vichy: les "Groupes de Travailleurs Étrangers (GTE) en France et en Afrique du Nord 1940-1944*. Bremen: Universidad de Bremen, tesis doctoral dirigida por el Dr. Denis Peschanski y Helga Bories-Sawala, 2008; HAUTEFEUILLE, Roland: *Constructions spéciales: histoire de la construction par l'Organisation Todt dans le Pas-de-Calais et le Cotentin des neuf grands sites protégés pour le tir des VI, V2, V3 et la production d'oxygène liquide*. Paris: Roland Hautefeuille, 1985; SEIDLER, Franz Wilhelm: *Die Organisation Todt: Bauen für Staat und Wehrmacht: 1938-1945*. Bonn: Bernard und

muchos los españoles que tuvieron que trabajar al servicio de Alemania⁵⁶⁴, de la misma manera que también todos aquellos que se encontrasen en Francia con anterioridad a 1936 y que su condición fuese la de emigrados económicos y no políticos se vieron igualmente implicados en este reclutamiento, no siendo reconocido su certificado de nacionalidad, un hecho que generó quejas e iniciativas diplomáticas por parte del régimen franquista⁵⁶⁵.

Por lo que respecta a las producciones fílmicas en relación a la presencia de españoles trabajando en la Todt, cabe destacar el documental francés titulado *Petite rue Saintonge* (Céline Alcazar, 1999), centrado en la amistad que tenía el abuelo de la realizadora, el madrileño Antonio Fernández, con el extremeño Manuel Alama, dos personas que se conocieron justamente mientras trabajaban en las Compañías de Trabajadores Extranjeros de la Todt, concretamente en la base submarina de Burdeos en el marco de la Francia ocupada. Si bien el abuelo de la directora murió en 1987, cuando ella tenía quince años, fue cuando el mencionado amigo de su abuelo le presentó a Carlos Ruiz García, un catalán que también trabajó con ellos en esta base, cuando ella decidió abordar la historia de estos españoles que, tras su paso por los campos, tuvieron que trabajar al servicio de Alemania.

Deberíamos mencionar asimismo la propuesta *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014), un film muy interesante en relación a la memoria familiar y al exilio, así como también en parte aborda el asunto que estamos comentando. El punto de arranque del documental se ubica en el momento en el que la realizadora se enteró de que su padre sufría Alzheimer, una circunstancia que se produjo prácticamente a la par que falleció su tío. A partir de ahí, se interrogó acerca de su abuelo, pues si bien de pequeña ya preguntó por él, jamás obtuvo suficientes respuestas, pues se le indicó simplemente que estaba muerto y en la familia no se quería hablar más de ello, afirmando como mucho que murió en Francia víctima de una bomba en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Ante una enfermedad que mina la memoria y el fallecimiento de quienes le podían proporcionar información, Maite García se lanzó a llevar a cabo una investigación que transita por la memoria familiar y recorre hechos fundamentales de la historia del siglo XX, amparándose en

Graefe, 1998.

⁵⁶⁴Como muy bien indican Encarna Nicolás y Carmen González: “*El total de la mano de obra requisada por los alemanes en Francia se cifró entre 632.000 y 645.000 hombres, y para poder responder a las reclamas de contingentes de mano de obra se instruyó el Servicio de Trabajo Obligatorio (STO) el 16 de febrero de 1943, que significaba el envío a Alemania a trabajar en las industrias de guerra. Para cubrir las necesidades de la demanda alemana del STO y de la organización Todt, así como las desertiones de los franceses, los prefectos recurrían sin vergüenza a tomar la mano de obra de los GTE, compuestos en su mayor parte por refugiados españoles*”, publicado en: NICOLÁS MARÍN, Encarna; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: “Españoles en los Bajos Pirineos: Exiliados republicanos y diplomáticos franquistas ante franceses y alemanes (1939-1945)”. *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 17, 2001, p. 665, nota 44.

⁵⁶⁵Sobre esta cuestión y en relación a las gestiones diplomáticas emprendidas por el embajador Lequerica, véase: NICOLÁS MARÍN, Encarna; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen: “Españoles en los Bajos Pirineos: Exiliados republicanos...”, *Op. Cit.*, pp. 656-658.

las pesquisas y pistas que obtiene para rellenar los huecos, unas veces con respuestas y otras con silencios. Su articulación deriva de las cartas que encontró en casa de su tío una vez ésta ya había muerto, unas misivas -en total cuarenta y seis- que envió su abuelo, Pedro García León, a su esposa, quien permaneció en España, concretamente en un pueblo de Almería. Él era un anarquista de la CNT que se exilió en Francia en 1939, partiendo el 20 de febrero por Bourg-Madame y siendo internado en los campos, teniendo que trabajar para el gobierno francés y el ejército nazi.

Por lo que respecta a la penúltima opción mencionada de la que disponían los españoles internados en los campos para poder partir, esta suponía enrolarse en la Legión Extranjera o en los llamados *Régiments de Marche des Volontaires Étrangers* (RMVE), cuestión que tomaremos en consideración más adelante al dedicar un punto de atención monográfico a la participación española en ejércitos extranjeros⁵⁶⁶. No podemos, sin embargo, dejar de atender a la repercusión que tuvo el estallido de la Segunda Guerra Mundial sobre la población española que se hallaba en territorio francés, pues la ocupación de Francia tuvo como consecuencia directa el internamiento de muchos de ellos en campos de prisioneros de guerra a cargo del III Reich, asunto del que nos encargaremos en el siguiente apartado, de la misma manera que también hubo algunos que consiguieron llegar a la zona no ocupada, los cuales en su gran mayoría serían internados de nuevo hasta que el Mariscal Pétain publicó un decreto ley que dictaminó la creación de los denominados Grupos de Trabajadores Extranjeros (GTE), una suerte de relevo de las anteriormente mencionadas Compañías de Trabajadores Extranjeros (CTE), en esta ocasión contratando a personas que tuviesen entre 18 y 55 años⁵⁶⁷.

Y ya para concluir, sólo quedaría aludir a la alternativa mencionada en último lugar de la que disponían los internos: emigrar de nuevo a otro país, tema al que ya nos hemos referido y que en muchos casos luego desembocaba en un exilio definitivo a América Latina. Al margen de esto en particular y a propósito de todo lo comentado, podemos concluir este punto considerando que el film ya aludido anteriormente, titulado *Exilio* (Pedro Carvajal, 2002), reúne bastante bien todas las opciones de las que disponían los internos, pues además de explicar las penosas condiciones de vida, la mortalidad y las enfermedades, así como también el impacto que tuvo para la sociedad francesa la llegada de un contingente tan grande de personas en enero-febrero de 1939 y las presiones xenófobas y corporativistas de parte de la opinión pública francesa, hostil a la entrada

⁵⁶⁶Véanse al respecto las páginas 303-314 de la presente tesis doctoral.

⁵⁶⁷El 27 de septiembre de 1940 se crearon estas unidades, pues la Francia de Vichy publicó un decreto que ponía en funcionamiento estos nuevos organismos que, a diferencia de las CTE, ya no eran de carácter paramilitar y pasaban a depender del Ministerio de Producción Industrial en vez del Ministerio de Defensa Nacional. Para más información, véase RUBIO, Javier: *La emigración de la guerra civil 1936-1939. Historia del éxodo...*, *Op. Cit.*, p. 895.

de los republicanos por “rojos”, también valora el papel de las autoridades francesas y concretamente las actuaciones emprendidas por parte del mariscal Pétain para potenciar el retorno de los refugiados mediante varias presiones, así como las propuestas de enrolarse en la Legión Extranjera o en compañías de trabajo, destacando al respecto la construcción de la línea Maginot en la frontera alemana. También se trata el exilio en África del Norte, indicando que la mayoría de los que alcanzaron estos puertos franceses eran cuadros políticos o cargos importantes de la Administración y especificando que en estas tierras se improvisaron campos de concentración que tenían un carácter disciplinario porque consideraban que iban a acoger a algunos de los exiliados más peligrosos (unos tres mil combatientes), así como también se recuerda que fueron empleados en la construcción del ferrocarril transahariano en unas condiciones de trabajo forzado; así pues, es evidente que el largometraje aporta una notable cantidad de información en términos generales sobre el asunto que nos concierne.

2.2.4.2.2.- EL CASO ALEMÁN Y LOS CAMPOS NAZIS

Por lo que respecta al ingreso de los republicanos en campos de concentración alemanes, a diferencia de lo que sucedió con aquellos exiliados que recalaron en los campos del Midi francés, en esta ocasión no fueron éstos los primeros espacios en los que fueron alojados, sino que constituyeron una segunda fase, una segunda etapa de su periplo fuera de su país. De hecho, existe una clara relación entre los campos franceses y los alemanes, pues fueron muchos los españoles que, tal como ya hemos comentado, se enrolaron en el ejército francés para poder marcharse de estos lugares y, en el contexto de la invasión de Francia por parte de la Wehrmacht, fueron capturados por los alemanes y conducidos a campos de prisioneros de guerra o, lo que es lo mismo, a *stalags*. No obstante, una vez ingresados en estos espacios, fueron identificados por parte de la Gestapo y no los consideraron combatientes franceses, de tal manera que fueron reconducidos a los campos de concentración nazis, destacando al respecto el de Mauthausen⁵⁶⁸, el cual llegó a reunir a unos 7.000 españoles sobre los 9.000 que se considera que fueron prisioneros en estos enclaves entre 1940 y 1945⁵⁶⁹. Todos ellos llevaron el triángulo azul de los apátridas con una “S” de “Spanier” en el centro, pues el gobierno español no tuvo ningún interés en responder

⁵⁶⁸Además de éste, también hubo españoles en otros campos; mencionemos al respecto los siguientes: Auschwitz, Buchenwald, Dachau, Flossenbug, Neuengamme, Sachsenhausen o Ravensbruck, éste último de mujeres.

⁵⁶⁹Existen varios estudios que abordan la presencia de españoles en Mauthausen, véanse, entre otros, los siguientes: BORRAS, José: *Histoire de Mauthausen. Les cinq années de déportation des républicains espagnols*. Paris: el autor, 1989; FABREGUET, Michel: “Les 'Espagnols rouges' à Mauthausen (1940-1945)”. *Guerres mondiales et conflits contemporains*, núm. 162, abril 1991, pp. 77-98; PIKE, David W.: *Mauthausen: l'enfer nazi en Autriche*. Toulouse: Privat, 2004; RAZOLA, Manuel; CONSTANTE, Mariano: *Triangle bleu: les républicains espagnols à Mauthausen 1940-1945*. Paris: Gallimard, 1969.

las misivas que las autoridades nazis mandaban preguntando qué era lo que debían hacer con los españoles. Sin embargo, a partir de 1943, también ingresaron en este campo españoles detenidos en el marco de su colaboración con la Resistencia francesa y, fue tal la presencia que alcanzaron, que por parte de los deportados fue denominado “El campo de los españoles”.



Donald R. Ornitz: Prisioneros de Mauthausen saludan a la 11ª División Acorazada de los EE UU por su liberación bajo una pancarta escrita en español sobre sábanas, 6 de mayo de 1946, US Army

De hecho, una de las fotografías más conocidas de este espacio es aquella que fecha del momento preciso de la entrada del ejército norteamericano en el campo, concretamente el 5 de mayo de 1945, y en la cual se puede leer el texto de una enorme pancarta colgada en la entrada, acompañada de banderas republicanas que sustituían a las nazis, consistente en “*Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas libertadoras*”⁵⁷⁰.

Si en el caso de los campos franceses las condiciones de vida bajo las que tuvieron que

⁵⁷⁰Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre este tema, cabe decir que abundan numerosísimas memorias, así como también hay una extensa cantidad de estudios de investigación; sobre estos últimos, sin ánimo de exhaustividad alguna, citemos algunos de los libros publicados: BERMEJO, Benito; CHECA, Sandra: *Libro memorial: españoles deportados a los campos nazis (1940-1945)*. Ministerio de Cultura, 2006; BERMEJO, Benito; CHECA, Sandra: *Españoles en los campos nazis: supervivencia, testimonio y arte: exposición Sala Santo Domingo, Salamanca (26 de abril a 30 de mayo de 2010)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones de Información y Documentación, 2010; CHECA, Sandra; DEL RÍO, Ángel; MARTÍN, Ricardo: *Andaluces en los campos de Mauthausen*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2006; DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel (Coord.): *Memoria de las cenizas. Andaluces en los campos nazis*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2004; LLOR, Montserrat: *Vivos en el averno nazi*. Barcelona: Grupo Planeta, Crítica, 2014; PIKE, David W.: *Españoles en el Holocausto (edición revisada)*. Barcelona: Penguin Random House, 2015; PONS PRADES, Eduardo: *Morir por la libertad: españoles en los campos de exterminio nazis*. Madrid: Vosa Ediciones, 1995; RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis: *Los esclavos españoles de Hitler: la historia de los miles de españoles enviados a trabajar en la Alemania nazi*. Barcelona: Planeta, 2002; ROIG, Montserrat: *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1977; SERRANO BLANQUER, David: *Españoles en los campos nazis. Hablan los supervivientes*. Barcelona: Littera Books, 2003.

sobrevivir los internos ya eran lamentables, peores fueron evidentemente en estos espacios creados por los nazis, tal como es bien conocido y tal como dan buena cuenta de ello los cuantiosos documentales que aluden a la cuestión. Unos lugares que, al parecer de Giorgio Agamben, eran producto directo de un estado de excepción que se asentó y derivó en regla, convirtiéndose en el espacio más biopolítico⁵⁷¹ de todos en el seno del cual se suprimió la diferenciación entre “hecho” y “derecho”⁵⁷². Unos sitios que son, según este filósofo, no sólo hechos históricos sino que, en su dimensión de paradigma, se sitúan a medio camino entre aquello particular y aquello general, llevándole a considerar que los campos se producirían no sólo en el contexto del totalitarismo nazi sino en cualquier situación en la que el estado de excepción adquiriera tamañas dimensiones, pudiendo trazar un vínculo entre la situación que se producía en estos espacios y las circunstancias vividas, por ejemplo, por los emigrantes clandestinos en determinados momentos/espacios, una cuestión de gran importancia para esta tesis doctoral y que desarrollaremos cuando vinculemos las emigraciones (políticas o no) de los españoles y la llegada de inmigrantes al Estado español en el contexto del siglo XXI.

Sin embargo, a pesar de la distinta naturaleza de estos lugares en relación a los campos de internamiento franceses, en ambos casos los films que los toman en consideración conceden un sitio privilegiado a la figura del testimonio, así como también la idea las conmemoraciones ocupará un lugar de primer orden como ejemplificación evidente de la necesidad de recordar, de conceder un espacio prioritario a la memoria de los hechos acaecidos para evitar que vuelvan a repetirse. Una memoria que se materializará en el conjunto de recuerdos de una persona o de un grupo, en definitiva, del colectivo que viviera estas experiencias. En el penúltimo apartado de este bloque ya tomaremos en consideración conceptos como la relación entre historia y memoria, el “*devoir de mémoire*”, el papel del testimonio o la mediatización de la memoria, trayendo a colación las aportaciones de teóricos como Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov, Annette Wiewiorka, Henry Rousso o Georges Bensoussan, entre otros, de manera que no procede en este momento considerar dichos planteamientos, si bien como es lógico la utilización de testimonios anónimos

⁵⁷¹Evidentemente Giorgio Agamben parte de las teorías de la biopolítica desarrolladas por Michel Foucault y sus consideraciones sobre la vida como eje vertebral para las maniobras políticas, pero sin embargo difiere en la idea de la separación entre soberanía y biopolítica, considerando a ambas como elementos inherentes y plenamente vinculados. Respecto a los posicionamientos de Foucault en esa dirección, así como en relación a sus consideraciones sobre el biopoder, entre sus varios textos, subrayaríamos especialmente el siguiente: FOUCAULT, Michel: *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁵⁷²Esta conexión entre la excepción y la regla se materializaría justamente en la creación de estos espacios, cuestión que se comprende muy claramente mediante sus propias palabras: “*El campo de concentración es el espacio que se abre cuando el estado de excepción comienza a convertirse en regla*”. En AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003, p. 215. Existen un par de textos fundamentales de este pensador cuya lectura se antoja muy aconsejable para poder profundizar en estas ideas; sus referencias exactas son las que siguen: AGAMBEN, Giorgio: *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996; AGAMBEN, Giorgio: *Estado de Excepción. Homo sacer II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

para articular las ideas de los productos audiovisuales o la importancia de las conmemoraciones como punto de partida narrativo de los mismos deben contextualizarse en el seno de esta tendencia. De hecho, podemos diferenciar las distintas aproximaciones al tema según cuál es el papel que en ellas desempeñan los testimonios, pudiendo distinguir tres grados al respecto: aquellas propuestas que giran alrededor de personas que simplemente estuvieron internas en los campos de concentración, aquellas que se focalizan en pequeños grupos según su origen autonómico o aquellas centradas en alguna persona en concreto.

En relación al primer caso, destacarían diferentes realizaciones, ocupando un lugar preferente, dada su precocidad en el tiempo, *Sobrevivir en Mauthausen* (Llorenç Soler, 1975), medimetro (35 minutos) basado en entrevistas a testimonios para exponer las vivencias de los españoles republicanos que en un primer momento tuvieron que exiliarse a Francia y posteriormente lucharon en la Resistencia, siendo luego deportados al campo de exterminio de Mauthausen entre 1941 y 1945⁵⁷³. De hecho, todo él se articula mediante entrevistas realizadas a quienes sufrieron esta vivencia, estructura que se adaptaba muy bien a los propósitos del cineasta: “*Debía ser un filme directo, desnudo de adornos, extremadamente didáctico, relatado mediante un lenguaje plano y sencillo, completamente funcional y basado en entrevistas*”⁵⁷⁴. A nivel de contenido, expone en primer lugar el ingreso de los españoles en el campo para luego ir desgranando cómo fue su estancia allí y cómo se crearon en un primer momento grupos de solidaridad que derivarían luego en una organización política para poder intentar sobrevivir en esa situación tan extrema. Atendiendo a la fecha de realización de la propuesta, se hace evidente que en aquel entonces tal temática no convenía ser mostrada por los medios de comunicación del régimen, de modo que en cierta medida el interés del film reside también en el carácter de novedad que supone para ese momento. También el contexto bajo el que se produjo tuvo ciertos problemas que complicaron la propia realización, pues Llorenç Soler no pudo rodar en el campo de Mauthausen ya que no tenía pasaporte (lo perdió en 1970 en el encierro en Montserrat), así que tuvo que ir a filmarlas un colaborador suyo, Joan Miquel Martí Valls, so pretexto de ser un turista. Pero por otra parte el director consideraba que merecía la pena el esfuerzo de realizar este film, y hacerlo en ese momento histórico preciso, pues “*La película cumplía una doble función. Por una parte era la constatación de un hecho histórico doloroso [...] y por otra, una llamada actual a la resistencia y a la acción contra el régimen de Franco*”⁵⁷⁵.

⁵⁷³Tuvo un papel especialmente destacado en tal cometido Joan Pagès, en palabras del propio realizador: “*Lo primero fue definir el hilo conductor. Fue fácil, porque había conocido a quien sería mi enlace con el tema, Joan Pagès, militante del PSUC y miembro destacado de la resistencia en el interior del campo*”, en SOLER, Llorenç: *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: CIMS / MIDAC, 2002, p. 62.

⁵⁷⁴SOLER, Llorenç: *Los hilos secretos... Op. cit.*, p. 177.

⁵⁷⁵SOLER, Llorenç: *Idem*.

Si tal como acabamos de comentar una de las virtudes del film de Llorenç Soler es el hecho de acercarse a este tema en la temprana década de los años setenta, menos original o singular será abordarlo en el contexto del siglo XXI, aunque ello no implica naturalmente que aquellos realizados en estas fechas carezcan de interés. Especialmente relevante por la profundidad con la que aborda el asunto es *El convoy de los 927* (El comboi dels 927, Montserrat Armengou, Ricard Belis, 2004), centrado, tal como su propio título indica, en el viaje en tren que tuvieron que efectuar el 24 de agosto de 1940 novecientos veintisiete refugiados españoles que desde la estación de Angulema (Departamento de Charente) al campo de Mauthausen. Concretamente fueron los españoles internos en el campo de Les Alliers los que serían introducidos en este tren en el marco de la Francia ocupada, constituyendo nada menos que el primer tren de civiles enviados a un campo nazi en Europa occidental. Ante el desinterés de las autoridades franquistas y del ministro de Asuntos Exteriores, Ramón Serrano Suñer, para intervenir en el destino de estas personas, todos ellos fueron conducidos hasta este campo y se quedaron en él todos los hombres y chicos mayores de trece años. Una producción que evidencia el esfuerzo de investigación por parte de sus realizadores, utilizando materiales obtenidos de veintiún archivos españoles, europeos y norteamericanos, así como rodado en España, Francia y Austria, una indagación que dio lugar también a la publicación de un libro homónimo⁵⁷⁶, tal como sucede con varias producciones de Televisión de Cataluña⁵⁷⁷. Por otra parte, no es una cuestión baladí que dicha publicación esté prologada por quien era en ese momento Presidente del gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, bajo cuya presidencia se aprobó la llamada Ley de la Memoria Histórica, asunto que ya abordaremos más adelante con la atención que merece⁵⁷⁸. Un libro que, al igual que el film, pretende ofrecer una atención a estos republicanos españoles internados en campos de concentración, cuya importancia en el conjunto de los acontecimientos quedó ensombrecida al lado de las deportaciones de judíos⁵⁷⁹. También dirigida por este dúo y en relación a la cuestión que ahora nos ocupa, es muy destacable *Ravensbrück, l'infern de les dones*

⁵⁷⁶Concretamente se trata de: ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *El comboi dels 927*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2005.

⁵⁷⁷Tal sería el caso de otros films relevantes para esta tesis doctoral fruto del trabajo conjunto de este tándem, citamos a continuación aquellas realizaciones dirigidas por ambos cineastas que se han editado conjuntamente con un libro: *Els nens perduts del franquisme* (Barcelona: Proa, 2003), *Les fosses del silenci. Hi ha un holocaust espanyol?* (Barcelona: Rosa dels Vents, Televisió de Catalunya, 2004), *El comboi dels 927* (Barcelona: Rosa dels Vents, Televisió de Catalunya, 2005), *Ravensbrück l'infern de les dones* (Barcelona: Angle, Televisió de Catalunya, 2007) o *Ramon Perera, l'home dels refugis* (Barcelona: Rosa dels Vents, 2008). Asimismo, podemos traer a colación el libro que surgió de *Exilis* (Felip Solé, 2006), cuya referencia exacta es la que sigue: SOLÉ, Felip; PUJOL, Enric: *Exilis*. Barcelona: Angle Editorial, 2007.

⁵⁷⁸Véanse las páginas 409-411 de la presente investigación, así como el resto del punto al que pertenecen.

⁵⁷⁹Una cuestión que queda muy bien resumida en las siguientes palabras de los realizadores: “*Què són aquells 10.000 republicans espanyols deportats enmig de la tragèdia dels 6 milions jueus, dels 10 milions de víctimes dels camps? La magnitud d'aquesta tragèdia només s'entén si se'ls dona l'especificitat que mereixen, si s'entén que la seva trajectòria no és un conjunt d'històries tràgiques, que no són víctimes per atzar sinó pels seus valors que representaven, dels quals s'alimenta aquesta democràcia despistada*”, en ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *El comboi dels..., Op. Cit.*, p. 19.

(Montserrat Armengou, Ricard Belis, 2005), una iniciativa focalizada en este campo en concreto, producida justo en el año que se celebró el sesenta aniversario de la liberación de estos espacios, aunque centrándose en uno dedicado únicamente a mujeres y niños, concediendo la palabra a los testimonios de esas vivencias, concretamente a mujeres europeas y también españolas, caso de Neus Català o de Mercè Núñez⁵⁸⁰.

Además de estas propuestas, podemos traer a colación otras cuatro producciones que en la primera década del siglo XXI abordan esta situación mediante una pluralidad de testimonios. Comencemos por el caso de *Más allá de la alambrada: la memoria del horror* (Pau Vergara, 2005), iniciativa que indaga en las experiencias de aquellos que fueron internados en el campo de Mauthausen tras su exilio a causa de la Guerra Civil y que participaron en la Resistencia francesa, combinando entrevistas a estos supervivientes junto con imágenes de archivo, articulándose a partir de la confluencia de las diversas memorias de los deportados para crear un documento que aúne las varias experiencias y se constituya en un sentido homenaje a los combatientes republicanos antifascistas que tuvieron que vivir tan lamentable episodio. En total se entrevistaron a trece testimonios, empleando una selección de más de cien horas de entrevistas, contando en un principio con veintitrés figuras, si bien el resultado final tiene una duración de 83 minutos. El rodaje duró un año y el director contó con el asesoramiento del historiador Benito Bermejo, al cual ya aludiremos más adelante a propósito de un film de Llorenç Soler y en relación a Enric Marco⁵⁸¹.

Finalmente, para concluir con esta tipología de producciones, debemos mencionar tres títulos más: *Mauthausen, el deber de recordar* (Joan Sella, Cesc Tomàs, 2000), *Notes al peu* (Anna M. Bofarull, 2005) y la primera parte de *Bajo todas las banderas. Españoles en la Segunda Guerra Mundial* (Alfonso Domingo, 2009). Por lo que respecta al primero citado, según el propio Joan Sella éste parte de una doble perspectiva consistente en mostrar, por una parte, una reconstrucción de los hechos históricos y por otra se apuesta por realizar un acercamiento desde el punto de vista emocional, una cuestión que queda bastante clara gracias al uso de una canción, *J'attendrai*, de Rina Ketty, encargada de abrir el documental y que según cuentan era la melodía que debía cantar la banda del campo, formada por presos, mientras tenía lugar un ahorcamiento. Los diferentes testimonios hablan de la importancia de recordar, de no dejar caer en el olvido estos hechos, de ahí que uno de ellos, Antonio Roig, acuda a un colegio de Sitges para explicar a

⁵⁸⁰A propósito de este film también se publicó un libro, véase al respecto la nota 577 de la presente tesis doctoral.

⁵⁸¹Mencionaremos la figura de este historiador en relación a tres títulos: *Francesc Boix un fotógrafo en el infierno* (Llorenç Soler, 2000), *Ich bin Enric Marco* (Lucas Vernal, Santiago Fillol, 2009) y *Más allá de la alambrada: la memoria del horror* (Pau Vergara, 2005). Véanse al respecto las páginas 261, 264-267 del presente estudio.

los niños lo que sucedió, así como también insiste en ello la voz en *over* del film⁵⁸². Asimismo, también se quiere realzar la importancia cuantitativa de los españoles que murieron en el campo, por eso la voz en *over* comenta, mientras se proyectan imágenes de cadáveres, que uno de cada veinte cuerpos corresponde al de un español.

En relación al segundo título mencionado, podemos decir que se acerca al tema partiendo de la memoria personal y familiar, mediante la cual propone un recorrido a través de la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición hasta llegar a la actualidad, focalizándose en todo momento en la idea de la recuperación de la memoria histórica. En este sentido cabe aludir a una cuestión que todavía no se ha considerado hasta este punto y que se antoja como fundamental, si bien la abordaremos en el penúltimo apartado de esta sección: el estrecho vínculo que se establece entre este tipo de documentales sobre el exilio producidos a comienzos del siglo XXI y todos aquellos que en estas mismas fechas tratan sobre la exhumación de las fosas comunes, pues ambos casos no dejan de ser aspectos clave en todo el proceso de recuperación de la denominada memoria histórica. El film que ahora nos ocupa se estructura totalmente a partir de testimonios, considerando que su interés se centra no en la “Historia” sino en las “historias” o incluso “peripecias” de figuras que no son los grandes nombres de la historia⁵⁸³. El origen del documental parte del viaje que hizo la directora al campo de concentración de Mauthausen en 2005, es decir, durante la conmemoración del 60 aniversario de la liberación, junto a un grupo de antiguos deportados. Una vez allí tomaron la decisión de coger la cámara para filmar y así es como nació el proyecto. Un largometraje articulado a partir de imágenes de diversas manifestaciones, tanto de izquierdas como de Falange, que pretende dar voz a varios testimonios, centrándose en figuras anónimas, de ahí el nombre del largometraje: todas estas palabras, todas estas historias, constituirían notas al pie de página de los grandes acontecimientos históricos. De hecho, la cineasta afirma que su misión es la de despertar preguntas a los espectadores, así como cumplir con una labor de investigación, cuestiones que hasta cierto punto puede acometer, pero

⁵⁸²Se trata de una voz de mujer, la cual en relación a la importancia de preservar la memoria menciona que los presos hicieron un juramento en el momento de la liberación del campo en mayo de 1945, pronunciando al respecto las siguientes palabras: “*Abiertas las puertas de Mauthausen, uno de los campos más duros y sangrientos, los prisioneros liberados recordamos a los millones de hermanos asesinados por el fascismo nazi y juramos no abandonar nunca la lucha contra el imperialismo y las exaltaciones nacionalistas*”.

⁵⁸³La propia realizadora lo expresa de la siguiente manera en una entrevista: “*Jo realment he conegut la història del nostre país a través de les seves històries. En un principi, doncs, des del desconeixement de no saber de què m'estaven parlant, coses que després he pogut anar encaixant en la “història” que m'explicaven a l'escola, però una mica sempre he estat molt fascinada pels petits relats una mica aventurescos que m'explicaven sobretot lligats doncs al període de la Guerra Civil o a la Postguerra, una mica sí que he notat que no m'ha interessat tant la història dels grans noms sinó la història de les persones, les peripècies podrien dir, una mica més el que s'ha estat tractant en la ficció normalment. De fet tot parteix sempre de la meua infantesa, la meua relació amb els meus avis va ser sempre molt estreta, de fet hi ha hagut sempre un diàleg entre la història que m'explicaven a l'escola i les històries en plural diríem que m'explicaven els meus avis [...]”, consultado en: experimentasur.blogspot.com.es/2010/04/anna-maria-bofarull-habla-de-notes-al.html*

también es cierto que la historia siempre es una construcción, un relato, ya sea centrado en grandes figuras o en personajes anónimos, de ahí que discrepemos de la siguiente afirmación de la directora cuando dice a propósito de la historia que “*tinc la sensació no tant de que s'amaga, sinó de qui ha un tractament de la història*”; ¿es que acaso es posible hablar de historia sin considerar que ésta parte siempre de un determinado acercamiento o que emplea una u otra perspectiva? ¿Ofrece en ese sentido el documental una visión de la historia sin tratamiento alguno, una utópica historia neutra o pura, o la “Historia”, cuando precisamente dice querer apostar por un relato constituido por múltiples memorias basado en enlazar aquello personal con lo colectivo?⁵⁸⁴.

Respecto al último título citado, *Bajo todas las banderas. Españoles en la Segunda Guerra Mundial* (Alfonso Domingo, 2009), la primera parte de esta producción, “Campos de resistencia”, gira en torno a republicanos españoles que, capturados por los alemanes y tras estar en campos de prisioneros de guerra, fueron mandados a Mauthausen o Gusen, transmitiendo la información a partir del uso de testimonios y considerando también la reclusión en estos lugares de varios españoles capturados en el marco de su participación en la Resistencia francesa, aludiendo al papel desempeñado por éstos y refiriéndose al conocido como plan “Salamandra”, cuya finalidad fue la de lograr la evasión de presos políticos de varias cárceles.

Una vez valoradas las producciones que apuestan por testimonios en general que hayan vivido la experiencia concentracionaria, sin reducirlos en función de alguna prerrogativa en concreto, corresponde a continuación aludir a aquellos que tratan a una pequeña muestra en función de su procedencia autonómica. Sería este el caso de un cortometraje titulado *Cerca del Danubio* (Felipe Vega, 2000), centrado en la presencia de almerienses en Mauthausen, donde murieron ciento cuarenta y dos de ellos, y lo hace a partir de las palabras de dos testimonios, Antonio Muñoz y Joaquín Masegosa. Respecto a los vascos, encontraríamos el largometraje *Esclavos vascos del III Reich* (Producción de ETB, 2002); de aquellos procedentes de Cantabria correspondería mencionar *Cántabros en Mauthausen. El viento bajo la niebla* (Vicente Vega Cobo, 2007), todo él articulado a partir de entrevistas a amigos y familiares, así como a los dos únicos supervivientes cántabros del campo, Lázaro Nates y Ramiro Santisteban, residentes en

⁵⁸⁴Con la finalidad de no descontextualizar tal afirmación, mencionemos el contexto en el que la expresa: “*Tinc la sensació no tant de que s'amaga, sinó de que hi ha un tractament de la història, és a dir, no tenim un accés obert i ràpid a tota la informació vinculada amb la història, poses la televisió i en els últims anys sí que s'han fet molts documentals que aborden doncs la experiència dels republicans, dels rojos, sobretot ara que hi ha hagut l'aniversari de la Guerra Civil, s'han fet molts documentals pero el que he trobat una mica a faltar és no tant les explicacions del que va passar fa 70 anys, sinó què hi ha avui en dia vinculat amb el que va passar ara fa setanta anys i que s'ha anat mantenint: estic parlant de camps de concentració a Espanya, de treball forçat durant el Franquisme i de molta repressió i de coses que jo sempre havia vinculat amb altres tipus de feixismes o tot i que ho hagués relacionat amb el feixisme espanyol pensava que no tenia la magnitud que després les xifres m'han demostrat que havia tingut.*” La totalidad de esta entrevista puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=2983yO-jxJk>

París. Además, la realización de éste último ejemplifica muy bien la implicación social y municipal que ha acompañado a menudo estas producciones, pues en este caso contaron con el apoyo de la *Asociación de Profesionales para la Investigación en Conflictos y Víctimas* (A.P.I.C.V.), el Parlamento Regional y los Ayuntamientos de Santander y de Astillero. Otro ejemplo de film centrado en una comunidad en concreto sería *Memòria de l'infern* (David Bassa, Carles Canet, 2002)⁵⁸⁵, focalizado en el caso de diferentes catalanes que estuvieron encerrados en el campo de Mauthausen, empezando en Vilafranca del Penedés a partir del testimonio de Eusebi Pérez, quien se dispone a asistir al 60 aniversario del campo, así como también lo harán otras personas a partir de las cuales se articula la propuesta y, por tanto, esta iniciativa tiene también como misión atender propiamente a esta conmemoración, en la cual acude personalmente por vez primera un presidente del gobierno. Asimismo, mencionemos también una producción que gira en torno a los aragoneses que estuvieron en esa misma situación, nos referimos a *Aragoneses en el infierno de los campos de concentración* (Mirella R. Abrisqueta, 2010), en este caso sobre las experiencias de los casi 1.100 aragoneses que tuvieron que vivir estos sucesos, toda ella estructurada a través de testimonios encargados de exponer esta cuestión, centrada no sólo en el caso del campo de Mauthausen, sino también considerando Ebensee o el castillo de Hartheim⁵⁸⁶.

Una vez estimadas estas dos tipologías de acercamientos, procede referirnos a la última mencionada, es decir, el caso de aquellos films que se centran en un testimonio en concreto, pudiendo traer a colación *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (Llorenç Soler, 2000), una producción televisiva realizada por Llorenç Soler, es decir, el mismo cineasta que veinticinco años antes había realizado *Sobrevivir en Mauthausen* (Llorenç Soler, 1975). Por lo que respecta a las concomitancias y divergencias entre ambas propuestas, son muy claras al respecto las siguientes palabras de Germán Llorca Abad: “Sobrevivir en Mauthausen y Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno son las dos caras de una misma moneda. Tal y como apuntábamos antes, a pesar de sus diferencias, son muy parecidos [...] El primero, fue un documental clandestino, hecho con pocos medios y recursos y que tuvo una escasa difusión, dado que había de ser distribuido por canales no oficiales. Por el contrario, el segundo, había de ser un proyecto avalado por una productora y un canal de ámbito internacional; lo que repercutiría en una gran difusión”⁵⁸⁷.

A diferencia de su anterior propuesta, en este caso se trata de un documental centrado en

⁵⁸⁵Esta realización parte de un libro que recoge los testimonios de catalanes que sobrevivieron en su paso por los campos nazis, concretamente se trata de: BASSA, David; RIBÓ, Jordi: *Memòria de..., Op. Cit.*

⁵⁸⁶Esta producción se distribuyó junto a un libro, cuya referencia exacta es la que sigue: ARESTE CABRERIZO, Lucía (Ed.): *Aragoneses en el infierno de los campos de concentración*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010.

⁵⁸⁷LLORCA ABAD, Germán: “Las raíces documentales del Holocausto”. En FRANCÉS, Miquel: *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Siglo XXI, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, pp. 216-217.

la vida de una persona, concretamente en el fotógrafo Francesc Boix⁵⁸⁸, quien tuvo que exiliarse por su condición de republicano (era militante comunista) y estuvo internado en el campo de concentración de Mauthausen. Para realizar una aproximación a esta figura, emplea los testimonios de quienes fueron compañeros suyos en el campo u otros deportados, información que estará acompañada por un amplio corpus fotográfico -con una obvia preeminencia de las fotografías del propio Francisco Boix-, del mismo modo que también se incluyen las imágenes y el sonido de su declaración en el Proceso de Nuremberg [Fig. 47].

Realmente se trata de una personalidad interesante, pues sus instantáneas contribuyeron a poder culpar a los nazis implicados en los campos de concentración. A su vez, toda la información que ofrece el documental se articula mediante una voz en *over*, correspondiente a la de José Sacristán, que nos introduce el personaje y reivindica la importancia de recordar a alguien que casi ha caído en el olvido, exponiendo la labor de investigación realizada con el fin de recuperar esta memoria⁵⁸⁹ y dando cuenta de qué hechos protagonizó. Igualmente el narrador del film expone la necesidad de hablar ahora con esos testimonios de lo que sucedió, antes de que

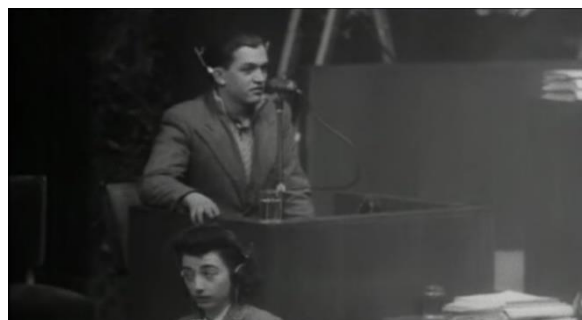


Fig. 47

⁵⁸⁸Si hacemos un pequeño apunte sobre su biografía, podemos decir que militó en las Juventudes Socialistas Unificadas de Cataluña, trabajó en la revista *Juliol* y luchó en el ejército republicano durante la contienda. En 1939 (febrero) se exilió en Francia y estuvo en los campos de Vernet d'Ariège y Septfonds, y cuando salió luchó en el ejército francés. Fue en 1940 cuando fue capturado por los alemanes y estuvo poco tiempo en el Campo de prisioneros de guerra Stalag XI-B, pues a comienzos de 1941 ya fue enviado al campo de concentración de Mauthausen, donde residió hasta 1945. Fue en este lugar donde trabajó para el laboratorio fotográfico de la administración del campo (en el servicio de identificación), pues realizaba fotografías para su uso policial y fue capaz de ocultar imágenes que luego serían útiles para inculpar a los dirigentes nazis, así como también para mostrar la situación en la que vivieron los internados. Finalmente, una vez fue liberado, residió en Francia y trabajó como reportero gráfico vinculado a publicaciones comunistas. Hay un libro que recoge muy bien sus acciones, escrito por Benito Bermejo, quien fue precisamente el asesor histórico de este film: BERMEJO, Benito: *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen*. Barcelona: RBA Editores, 2002. Asimismo, también la editorial belga *Le Lombard* publicará en breve una novela gráfica centrada en esta personalidad, cuyo título será *Le photographe de Mauthausen*, escrita por Salva Rubio, dibujada por Pedro J. Colombo y coloreada por Aintzane Landa, centrada en explicar su historia y la de sus fotografías.

⁵⁸⁹Las primeras palabras que introducen el documental dan muy buena cuenta de ello: “*Un viaje en tren, un destino, una fotografía: la de este personaje, sobre cuya vida en el momento de iniciar nuestra investigación sólo conocemos unos pocos datos. Sin embargo este hombre fue protagonista de algunos de los hechos que sacudieron a la humanidad en la primera mitad del siglo XX. Persiguiendo sus huellas es imposible dejar de evocar hoy aquel otro viaje, en otro tren nocturno, que en enero de 1946 condujo a Francisco Boix hacia su destino como testigo de un episodio de la historia europea contemporánea: él fue el único testigo español en el juicio de Nuremberg que condenó al régimen nazi del Tercer Reich. Para traspasar el olvido que rodea su existencia, acudimos a París, donde transcurrió el final de su vida y donde encontró su último refugio. Aquí trataremos de descifrar su aventura personal a través de los sinuosos laberintos de la memoria de quienes lo conocieron*”.

desaparezcan⁵⁹⁰, tendencia muy habitual como ya hemos comentado en repetidas ocasiones. Por otra parte, esta propuesta muestra también material audiovisual sobre la contienda y sobre el exilio español, así como imágenes de documentos (publicaciones, hoja donde constan los nombres y números de los internados,...), insistiendo en la participación de los exiliados republicanos en la Segunda Guerra Mundial, una cuestión que se aborda no sólo mediante la narración, sino también a partir de audiovisuales y fotografías de los campos de internamiento, de la Segunda Guerra Mundial y de la ocupación de Francia. También ahonda en la dimensión más personal de esta figura para hacerlo más cercano al espectador, mostrando por ejemplo dedicatorias y notas cariñosas a sus amigos y familiares que escribía en el reverso de sus propias fotografías, así como también explicando las peripecias que tuvieron que hacer los internados para poder preservar y ocultar los negativos fotográficos para emplearlos luego con voluntad de denuncia. Es decir, a pesar de centrarse en este personaje, mediante un abundante archivo de imágenes en movimiento sobre el franquismo y la Segunda Guerra Mundial, jalonado a su vez por los testimonios de la experiencia de otros deportados, consigue transmitir una visión bastante amplia sobre la situación de los españoles que fueron recluidos en Mauthausen⁵⁹¹.

Sobre una figura menos conocida versaría otro de estos proyectos sobre una personalidad en concreto, nos referimos al caso de *Mauthausen, una mirada española* (Aitor Fernández Pacheco, 2008), en este caso en torno a Mariano Constante, escritor aragonés autor de varios libros sobre la experiencia de los republicanos españoles presos en campos nazis⁵⁹², exiliado tras

⁵⁹⁰Esta idea de la obligación moral de preservar la memoria se evidencia en las siguientes palabras pronunciadas por la voz en *over*: “¿Cuál fue el camino que tuvo que recorrer este hombre antes de ocupar un lugar en el estrado de los testigos de Nuremberg? Entre los anónimos habitantes de la gran ciudad buscaremos el testimonio de sus antiguos compañeros y amigos, para ello nos enfrentaremos con los estragos que el paso del tiempo causa en la memoria, pero más allá de contradicciones y desmemorias existe una realidad: cuando estos ojos se cierran para siempre habrán desaparecido los últimos protagonistas y testigos del mayor genocidio de los tiempos modernos, pero nosotros no renunciaremos a asomarnos a la historia aunque sea a través de un cristal empañado”.

⁵⁹¹Sobre las fotografías que hizo se ha celebrado recientemente una exposición en el Museo de Historia de Cataluña (MHC), concretamente entre los días 18 de junio y 18 de octubre de 2015, titulada “Més enllà de Mauthausen. Francesc Boix, fotògraf”, organizada a propósito del setenta aniversario de la liberación de los campos.

⁵⁹²Por lo que respecta a su trayectoria vital, cabe decir que durante la Guerra Civil ostentó el puesto militar de teniente de la 43 División del Ejército republicano, así como también fue militante de las Juventudes Socialistas Unificadas. En febrero de 1939 partió al exilio y este mismo año se enroló en una Compañía de Trabajadores Extranjeros francesa, siendo hecho prisionero por los alemanes y conducido al Stalag XVII-A ubicado en Kaiserteinbruch (Austria). En abril de 1941 fue deportado a Mathausen, donde permanecería hasta la liberación del mismo en mayo de 1945, momento en el cual regresaría a Francia, donde permanecería el resto de su vida. Por lo que respecta a su obra, destacan los siguientes libros: CONSTANTE, Mariano: *Los años rojos: españoles en los campos nazis*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005; CONSTANTE, Mariano: *Crónicas de un maestro ocense de antes de la guerra*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001; CONSTANTE, Mariano: *La Maldición*. Zaragoza: Anubar, 1988; CONSTANTE, Mariano: *Republicanos aragoneses en los campos nazis: Mauthausen*. Zaragoza: Editorial Pirineo, 2000; CONSTANTE, Mariano: *Tras Mauthausen*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007; CONSTANTE, Mariano: *Yo fui ordenanza de los SS*. Zaragoza: Editorial Pirineo, 2000; CONSTANTE, Mariano; PONS PRADES, Eduardo: *Los cerdos del Comandante*. Barcelona: Argos Vergara, 1978;

la Guerra Civil en Francia, capturado en 1940 en el contexto de la ocupación alemana y conducido a Mauthausen. Todo el largometraje se centra en este hombre, de la misma manera que *Ich bin Enric Marco* (Lucas Vernal, Santiago Fillol, 2009) lo hace en la controvertida figura de Enric Marco⁵⁹³, quien fingió ser un superviviente de los campos nazis, afirmando haber sido deportado a Flossenbürg por su participación en la resistencia francesa, actuaciones que lo condujeron a alcanzar el cargo de presidente de la asociación *Amical de Mauthausen y otros campos*. Éste, a pesar de no haber estado nunca en un campo nazi como prisionero, sí que es cierto que había estado en Alemania -aunque como trabajador de Franco- y sí que fue recluido, pero en la prisión de Kiel. Sin embargo, el film no quiere mostrar las investigaciones que se llevaron a cabo para descubrir la mentira de Enric Marco, sino que propone un viaje en el que este hombre nos explica sus vivencias reales y las que inventó, de la misma manera que, en cierta medida, también efectúa una odisea interior mediante su propia voz en *over*, acompañado también de varios materiales de archivo⁵⁹⁴.

Sin embargo, al margen de estas propuestas mencionadas, una de las personalidades que ha ocupado un lugar más significativo en el siglo XX en relación tanto al exilio como respecto a la militancia clandestina o a la resistencia, es sin duda Jorge Semprún, quien también estuvo internado en un campo nazi, exactamente en Buchenwald. Concretamente podemos decir que nos interesa en una doble dirección: por una parte en tanto que testimonio, de modo que citaremos algunas de las producciones en las que aparece hablando de su memoria, así como también atenderemos a su obra relacionada con el universo concentracionario y su intervención en proyectos fílmicos sobre este asunto, es decir, al margen de su papel como persona que lo ha vivido y a propósito de su producción, en tanto que creador, aunque bien es cierto que su obra tiene una fuerte componente autobiográfica de modo que, en el fondo, jamás deja de testimoniar

RAZOLA, Manuel; CONSTANTE, Mariano: *Triángulo azul: Los republicanos españoles en Mauthausen, 1940-1945*. Barcelona: Edicions 62, 1979.

⁵⁹³Enric Marco Batlle fue militante de la CNT durante la Transición, ocupando cargos importantes dentro de la misma, pero siendo expulsado de ella en 1980. A partir de ese momento centró su actividad en el movimiento asociativo de padres de alumnos, aunque su presencia mediática no obedecía a estas labores sino a sus invenciones en las cuales fingía haber estado en el campo nazi de Flossenbürg, lo cual le proporcionó que pudiese intervenir en numerosas charlas y actos académicos y conmemorativos, así como también a presidir la asociación *Amical Mauthausen* y ser condecorado con la Cruz de Sant Jordi. Esta trayectoria fue bruscamente interrumpida en el año 2005 cuando el historiador Benito Bermejo descubrió que no había luchado en la Resistencia en Francia y que nunca fue deportado, sino que en cambio constaba documentalmente como trabajador de la industria de guerra alemana, en la cual laboró como voluntario. Dada la complejidad de su biografía, recientemente se ha publicado una novela sobre su vida: CERCAS, Javier: *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House, 2014.

⁵⁹⁴Es interesante el comentario de Javier Cercas sobre el film en relación a cómo se trata la cuestión verdad-mentira: “Fillol y Vernal tienen el acierto de llevar a Marco a la mentira a través de la verdad, y no al revés, y de ese modo no sólo lo muestran peleando a brazo partido con su mentira sino peleando por vindicar la verdad de su mentira, peleando todavía por vindicarse a sí mismo como víctima, peleando todavía por imponer la mentira a la verdad, peleando por sí mismo. Peleando. Es un personaje fascinante”, en CERCAS, Javier: “Yo soy Enric Marco”, *El País*, 27-12-2009.

sus vivencias. En relación a la primera vía, podemos afirmar que, si bien no se le ha dedicado ningún largometraje hasta el momento presente, sí que ha recibido una notable atención en el ámbito televisivo, pudiendo mencionar al respecto, más allá de su presencia en las noticias, las siguientes producciones de Televisión Española: *Coloquio entre Yves Montand y Jorge Semprún* (1991), “Jorge Semprún. Memoria de Europa” (José Antonio Guardiola, 2011), perteneciente a *En Portada*; “Testimonio del preso 44904, Jorge Semprún” (Pilar Requena, 2011), dentro de *Informe Semanal*; y “Semprún sin Semprún” (Yolanda Villaluenga, 2013), correspondiente a *Imprescindibles*. Por otra parte, también las televisiones autonómicas le han dedicado una cierta atención, tal sería el caso de Televisión de Cataluña a través del programa “Millenium” en una entrega titulada *La representació de l'horror* (2008), pero aunque esta presenta una entrevista al político no gira en torno a su figura sino que se enmarca en la idea de la representación de los campos de concentración a propósito de una exposición que se celebró ese mismo año, dedicada al pintor Zoran Music, en el edificio de La Pedrera. También ha captado el interés de televisiones extranjeras, destacando especialmente al respecto, como es natural, el caso francés, asunto del que da buena cuenta una consulta en el portal de internet del *Institut National de l'Audiovisuel* (INA)⁵⁹⁵. Asimismo, en tanto que testimonio, también aparece en producciones cuyo objetivo no es su figura en concreto; piénsese al respecto en títulos como *Dionisio Ridruejo, la forja de un demócrata* (Pilar Serrano, 2005), *Bucarest, la memòria perduda* (Albert Solé, 2008), *La traversée du désir* (Arielle Dombasle, 2009) o *Los caminos de la memoria* (Les chemins de la mémoire, José Luis Peñafuerte, 2009). Por lo que respecta a la segunda vía, es decir, la imagen que Semprún ha ofrecido en sus obras y proyectos sobre el universo concentracionario, es preciso mencionar que escribió cinco libros justamente sobre esta experiencia: *Le Grand Voyage*, *L'Évanouissement*, *Quel beau dimanche!*, *L'Écriture ou la Vie* y *Le Mort qu'il faut*⁵⁹⁶. Si bien el primero y el último citados giran en torno a experiencias vividas en el campo de concentración, el resto pretenden más bien aludir a las propias consecuencias de este episodio, es decir, a la dificultad de regresar luego a una vida normal, a la complicación que supone recordar y contar esta experiencia a otros o incluso a la amnesia traumática de una vivencia de este calado, mezclando en muchas ocasiones presente y pasado. De estas obras, la mencionada en primer lugar y correspondiente a la primera novela de Semprún, ha sido llevada a la pantalla bajo el mismo nombre, es decir, nos referimos a la producción televisiva *Le Grand voyage* (Jean Prat, 1969). En

⁵⁹⁵Si se realiza una búsqueda en esta página web se obtienen nada menos que setenta y cinco resultados sobre Jorge Semprún, véase al respecto: <http://www.ina.fr/recherche/search?search=Jorge+Sempr%C3%BA&x=0&y=0>

⁵⁹⁶Sus referencias bibliográficas completas son las siguientes: SEMPRÚN, Jorge: *Le Grand voyage*. Paris: Gallimard, 1963; SEMPRÚN, Jorge: *L'Évanouissement*. Paris: Gallimard, 1967; SEMPRÚN, Jorge: *Quel beau dimanche!* Paris: Gallimard, 1980; SEMPRÚN, Jorge: *L'Écriture ou la Vie*. Paris: Gallimard, 1994; SEMPRÚN, Jorge: *La Mort qu'il faut: Postscriptum au Grand Voyage*. Paris: Gallimard, 2001.

tanto que adaptación de la novela autobiográfica, este telefilm se centra en el viaje en tren de cinco días que traslada al protagonista desde Compiègne hasta el campo de concentración de Buchenwald. Sin embargo, comprende numerosos saltos tanto temporales como geográficos para mostrar la adolescencia y exilio del protagonista, así como también su participación en el maquis de Bourgogne, su arresto, paso por la prisión y vivencias posteriores a su liberación. En el libro, así como también en el film, tendrá un papel esencial la voz en *over*, y es que de hecho será fundamental la propia percepción del protagonista, Manuel/Gerard, de ahí que todo el largometraje esté filmado mediante cámara subjetiva, pues así el espectador ve lo que se supone que está viendo exactamente el protagonista, con la complejidad añadida que en la realización se funden y mezclan tiempos y espacios, así como también, dada la componente autobiográfica, se confunden el protagonista y el director.

Además de esta adaptación, es preciso mencionar que el propio Semprún, si bien no quería implicarse en guiones de films sobre campos de concentración, sí que participó en una propuesta focalizada en la dificultad de regresar a la cotidianidad después de haber padecido esta experiencia; nos referimos al film *Le temps du silence* (Franck Apprederis, 2011), cuyo protagonista se llama precisamente Manuel, igual que sucedía en *Le Grand voyage* y *L'Évanouissement*, pues es el nombre por el que Semprún se hacía llamar en este periodo de Buchenwald; y es que de hecho es una obra muy cercana a *L'écriture ou la vie*, en la cual el autor trata justamente sobre la dificultad de expresar sus experiencias después de salir del campo de concentración; valga a modo de ejemplo la siguiente cita, muy explicativa al respecto: “*Moi même, je me tus aussitôt, à ce sujet, pour longtemps. Non pas d'un silence affecté, ni coupable, ni craintif non plus. Silence de survie, plutôt. Silence bruissant de l'appétit de vivre. Je ne devins pas muet comme une tombe, donc. Muet parce qu'ébloui par la beauté du monde, ses richesses, désireux d'y vivre en effaçant les traces d'une agonie indélébile*”⁵⁹⁷.

Si bien estas dos propuestas mencionadas son las más importantes, también es preciso aludir a la participación de este autor en un film sobre el nazismo, los campos de concentración y la deportación, si bien no a propósito de ningún español; nos referimos a *K* (Alexandre Arcady, 1997); también podemos traer a colación la publicación *Se taire est impossible*⁵⁹⁸, consistente en la transcripción de una conversación que mantuvieron Semprún y el premio nobel de la paz Elie Wiesel, difundida por parte de Arte en el programa “Entretien” el 1 de mayo de 1995⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷SEMPRÚN, Jorge: *L'écriture ou...*, *Op. Cit.*, p. 145.

⁵⁹⁸SEMPRÚN, Jorge; WIESEL, Elie: *Se taire est impossible*. Paris: Mille et une Nuits, 1997.

⁵⁹⁹Asimismo, también Semprún se acercó a los campos franceses, aunque no en el ámbito cinematográfico sino en el terreno teatral, pues escribió la pieza *Gurs, une tragédie européenne*, escrita para el programa “Réfugiés” del VII Festival de la Convention Théâtrale Européenne, producido por el Centro Andaluz de Teatro y los Théâtres de la Ville de Luxembourg y el Théâtre National de Nice.

Llegados a este punto es preciso abordar, aunque sea brevemente, las producciones francesas focalizadas en los exiliados republicanos españoles que tuvieron que ingresar en los campos nazis, una cuestión de la que sin duda a nivel cuantitativo tenemos muchos menos ejemplos que sobre otros temas, como por ejemplo, a propósito de la participación española en la Resistencia o los campos franceses. No obstante, centrado también en la figura de una persona en concreto y que al igual que Semprún estuvo internado en el campo de Buchenwald, podemos traer a colación el largometraje documental *Espejo Rojo* (Rouge miroir, Jean Ortiz, Dominique Gautier, 2005), todo él sobre las vivencias de Virgilio Peña, republicano comunista que actuó como oficial de transmisiones en diferentes frentes y que se exilió en Francia, siendo internado en diferentes campos franceses, participando en la Resistencia y finalmente siendo deportado al campo de Buchenwald en 1944, lugar en el que trabajaría en la creación de los comités de ayuda. Sin embargo, hemos creído oportuno atender con un poco más de detenimiento a esta producción en el punto dedicado a la Resistencia⁶⁰⁰, pues opinamos que es en relación a ella que el film aporta una mayor información, de modo que simplemente lo citamos aquí como un ejemplo de las representaciones que la cinematografía francesa nos ha brindado sobre la presencia española en los campos nazis. Asimismo, aludamos para finalizar a un último título de un realizador al que volveremos a referirnos más adelante en relación a la Resistencia francesa; concretamente se trata del film *L'enclos* (Armand Gatti, Pierre Joffroy, 1961), el cual si bien es cierto que no versa propiamente sobre los republicanos españoles, sí que considera la presencia de éstos en el marco de un largometraje de ficción ambientado en el campo de concentración de Talenberg, aunque la trama argumental toma otros senderos.

2.2.4.2.3.- EL CASO RUSO Y LOS CAMPOS

La presencia española en los campos de concentración soviéticos guarda una relación directa con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y con la intervención de los españoles que, de manera voluntaria, -el régimen franquista no intervino oficialmente en dicha contienda- lucharon al lado de Hitler en la Wehrmacht en el frente ruso-alemán entre 1941 y 1943; es decir, nos referimos a aquellos miembros de la 250ª División de Voluntarios españoles (DEV), más comúnmente denominada División Azul (*Blaue Division*), y conocida en alemán como la *250. Einheit spanischer Freiwilliger*⁶⁰¹. Una división que respondía a un sentimiento netamente anticomunista y cuya convocatoria y reclutamiento estuvo organizada por parte de Falange, de ahí

⁶⁰⁰Véase al respecto la página 285 de la presente tesis doctoral.

⁶⁰¹Si bien estos voluntarios serán considerados someramente en este punto a propósito de su reclusión en campos de concentración, atenderemos con mayor atención a este asunto en el apartado dedicado a la participación española en ejércitos extranjeros, véanse al respecto las páginas 318-330 de la presente tesis doctoral.

que el propio Partido organizase diferentes manifestaciones en distintas ciudades y la Jefatura de Milicias abriese banderines de enganche a lo largo y ancho de todo el estado. Una vez conformado el grupo, partieron hacia el Alemania el 16 de julio, jurando lealtad al Führer el 20 de agosto y siendo destinados en octubre a un subsector del frente de Leningrado, en el seno del cual combatirían en diferentes operaciones, llegando a producirse numerosas bajas en el Sitio de Leningrado, motivo por el cual desde España se enviaron nuevos efectivos y se relevó a los antiguos combatientes heridos. Pero la situación más crítica se alcanzó en 1943, momento en que los alemanes se vieron obligados a retroceder a causa de los avances y logros militares del ejército soviético, así como también los Aliados presionaron al Caudillo para que apostase por el regreso de los voluntarios españoles, siendo éstos repatriados el 10 de octubre del mencionado año. Se optó, pues, por una neutralidad, aunque se permitió que aquellos más devotos a la causa prosiguieran el combate hasta el mes de abril de 1944, fecha en la que se produjo el regreso de los últimos divisionarios, pues a partir de ese momento aquellos que restaron pasaron a formar parte de la Legión Española de Voluntarios, conocida como la Legión Azul, un regimiento del ejército alemán.

Por lo que respecta a las diferentes batallas en las que intervinieron estos voluntarios, destacan especialmente cinco de elevada significancia: la Cabeza de Puente en el Wolchow-Possad, la travesía del lago Ilmen, la Bolsa de Wolchow, la batalla del Lagoda y, sobre todo, la Batalla de Krasny Bor⁶⁰², producida esta última en el contexto de la lucha contra el cerco de Leningrado el 10 de febrero de 1943, estando los españoles inicialmente bajo las órdenes del general Agustín Muñoz Grandes -el cual a su vez se hallaba bajo el mando directo del general Oberst Lindermann-, y que tuvo como consecuencia numerosísimas bajas, heridos y desaparecidos, pero también cautivos. Evidentemente no es objetivo de esta tesis penetrar en las diferentes batallas y analizar las consecuencias demográficas que conllevó la intervención española junto a la Wehrmacht en la Segunda Guerra Mundial⁶⁰³, pero sí que es relevante tener en cuenta que en relación a los campos de prisioneros soviéticos se calcula que unos 300 divisionarios fueron hechos prisioneros e internados en ellos, destacando los de Borovichí,

⁶⁰²Así lo destaca muy acertadamente Rafael Ibáñez Hernández en: IBÁÑEZ HERNÁNDEZ, Rafael: “Españoles en las trincheras: la División Azul”. En PAYNE, Stanley G.; CONTRERAS, Delia (Eds.): *España y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 76-79.

⁶⁰³Debemos tener en cuenta también que los balances demográficos cambian sensiblemente según la fuente consultada, tal como muy bien afirma Pedro Montoliú Camps: “*El balance provisional de esta aventura fue de 3.934 muertos, 8.466 heridos y 326 desaparecidos, si bien el general Díaz de Villegas, que fue jefe del Estado Mayor de la División Azul, afirmó que se habían producido 4.500 muertos, 8.000 heridos, 7.800 enfermos y 1.600 congelados, cifras que, incluso, han sido posteriormente elevadas en algunos estudios a 5.000 muertos, 11.000 heridos -2.000 de ellos mutilados-, 8.000 enfermos y 300 prisioneros*”, en MONTOLIÚ CAMPS, Pedro: *Madrid en la posguerra, 1939-1946. Los años de la represión*. Madrid: Sílex, 2005, p. 296.

Makarino o Norilsk⁶⁰⁴.

En el ámbito de la no ficción no existen testimonios fílmicos contemporáneos a los hechos que muestren imágenes de esta reclusión de los divisionarios, sino que más bien se optó por captar los momentos solemnes y de júbilo en que los combatientes recibían reconocimientos por su participación⁶⁰⁵. En cambio, muy distinto es el caso de los films españoles de ficción, pues en varias ocasiones representan este cautiverio, ya sea de una manera principal o secundaria; podemos destacar al respecto unas cuantas producciones, y es que justamente el tema de la reclusión en los campos será un aspecto clave y en diversas ocasiones se convertirá en el tema fundamental a partir del cual se articulará la trama narrativa, ya sea atendiendo propiamente a los soldados prisioneros, ya sea centrándose en los familiares que aguardan el regreso de los voluntarios. No obstante, antes de considerar estos largometrajes, es necesario tener en cuenta en qué momento se produjeron, es decir, en qué año se realizó el primer film que con un mayor o menor grado de atención representó a este cuerpo de voluntarios, teniendo que referirnos al respecto a *La Condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942), adaptación de la obra teatral homónima de Juan Ignacio Luca de Tena⁶⁰⁶, ya llevada al cine anteriormente por parte de Benito Perojo en 1927. No obstante, si bien en el caso de la pieza teatral así como también en la primera adaptación fílmica la acción sucedía en el marco de la guerra de África, en este caso se contextualizó en la lucha en el frente soviético, girando el argumento alrededor de la Condesa María, una mujer que

⁶⁰⁴Sobre el paso de españoles por los campos o gulags, podemos traer a colación algunos títulos de entre la bibliografía que aborda el asunto, la mayoría de ellos ya referidos anteriormente: ARASA, Daniel: *Los españoles...*, *Op. Cit.*; IORDACHE, Luiza: *El exilio español en la URSS: represión...*, *Op. Cit.*; IORDACHE, Luiza: *En el gulag. Españoles republicanos...*, *Op. Cit.*; IORDACHE, Luiza: *Republicanos españoles...*, *Op. Cit.*; SAINT-LOUP, Stanislas de (Marc Aguiar): *La División Azul: cruzada española de Leningrado al Gulag*. Barcelona: Nueva República, 2005; SERRANO, Secundino: *Españoles en el Gulag...*, *Op. Cit.*; VADILLO ORTIZ DE GUZMÁN, Fernando: *Los prisioneros de la División Azul: españoles en el gulag. La gran crónica de la División Azul*. Madrid: Barbarroja, 1996. Al margen de la presencia española, existen muchos estudios sobre estos espacios, mencionemos, entre otras aportaciones, las siguientes: APPLEBAUM, Anne: *Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos*. Madrid: Debate, 2004; APPLEBAUM, Anne: *Gulag voice's: An Anthology*. New Haven: Yale University Press, Annals of Communism Series, 2011; BARDACH, Janusz; GLEESON, Kathleen: *El hombre, un lobo para el hombre: sobrevivir al Gulag*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2009; BARNES, Steven A.: *Death and Redemption: The Gulag and the Shaping of Soviet Society*. Princeton: Princeton University Press, 2011; BUBER-NEUMANN, Margarete: *Under two dictators: prisoner of Stalin and Hitler*. Londres: Random House, 2008; COHEN, Stephen F.: *El regreso de las víctimas: supervivientes del Gulag después de Stalin*. Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2011; DOBSON, Miriam: *Khrushchev's cold summer: Gulag returnees, crime, and the fate of reform after Stalin*. Ithaca: Cornell University Press, 2009; DRASKOCZY, Julie S.: *Belomor: criminality and creativity in Stalin's Gulag*. Boston: Academic Studies Press, 2014; GHEITH, Jehanne M.; JOLLUCK, Katherine R.: *Gulag voices: oral histories of Soviet incarceration and exile*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011; HEDELER, Wladislaw; STARK, Meinhard: *Karlag: das Karagandinsker "Besserungsarbeitslager" 1930-1959: Dokumente zur Geschichte des Lagers, seiner Häftlinge und Bewacher*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2007; KIZNY, Tomasz: *Gulag: Life and Death Inside the Soviet Concentration Camps*. Nueva York: Firefly Books, 2004.

⁶⁰⁵Esta cuestión se desarrolla en el subapartado dedicado a la participación de los españoles en ejércitos extranjeros, véanse nuevamente las páginas 318-330.

⁶⁰⁶La referencia concreta de la obra es la siguiente: LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *La Condesa María*. Madrid: La Prensa Moderna, núm. 71, 1927.

se encuentra muy afligida al creer que su hijo Luis ha muerto en esta guerra hasta que llegará una mujer con un niño afirmando que es hijo de Luis, lo cual reconfortará a la condesa y al final del largometraje su propio hijo regresará de la Unión Soviética. Más allá de triviales cuestiones de orden argumental, aquello que nos interesa es el hecho que se optase por cambiar de guerra y mostrar a un combatiente de la División Azul, así como también por representar esta espera de los familiares. Ciertamente podemos decir que en este contexto el largometraje se convertirá en una suerte de excepción, pues desde el año 1943 (fecha de la última aparición del tema en el NO-DO⁶⁰⁷) hasta 1954 no existirá un sólo film que muestre esta unidad, hecho que se debe, como muy bien han expuesto diferentes autores, a que después de la guerra y evidenciada la derrota del fascismo fue conveniente suprimir cualquier alusión a la colaboración del régimen franquista con el nazi, mientras que en cambio cuando se volvieron a mostrar imágenes de los divisionarios se hizo eliminando cualquier relación con Falange, pues ya no se podía señalar como una opción de un partido sino que debía presentarse como una iniciativa del Estado. Una acción que debía situarse en el marco de la cruzada contra el comunismo, asunto que sin duda alguna encajaba muy bien en el clima de la Guerra Fría y en el contexto de la firma de los acuerdos militares del régimen con los Estados Unidos en 1953: la División Azul ya no debía mostrarse como una unidad de corte falangista que partió a luchar al lado de un régimen totalitario, sino que se convertía al Estado español en un precursor en esta lucha contra el enemigo comunista⁶⁰⁸. Así pues, aquello que había sido silenciado era necesario recuperarlo después bajo otro enfoque de cariz propagandístico, de ahí que ya en 1954 se realice un film que, a pesar de no focalizarse totalmente en esta unidad de voluntarios, sí que alude a ellos de una manera muy explícita; nos referimos a *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954). Por lo que respecta al argumento, éste gira en torno a las vivencias de un grupo de amigos que han luchado en la Guerra Civil y que a pocos días de que ésta termine se hacen una foto en Madrid bajo la promesa de recontrarse allí de nuevo [Fig. 48]; tras



Fig. 48

una serie de circunstancias, uno de ellos, Enrique, y un hijo de otro de estos compañeros, Matías, deciden separadamente alistarse y partir al frente ruso, muriendo el segundo en una batalla en el río Wolchow. Enrique caerá prisionero y será internado en un campo soviético, perdiendo su

⁶⁰⁷Sobre la presencia de la División Azul en el NO-DO, véanse las páginas 321-322 del presente estudio.

⁶⁰⁸Esta cuestión ha sido considerada tanto por parte de Carlos F. Heredero como por parte de Sergio Alegre, más concretamente en: HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja...*, *Op. Cit.*, p. 115; ALEGRE, Sergio: *La División Azul en el cine*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, tesis doctoral dirigida por el Dr. José M. Caparrós Lera, 1993, pp. 273-274; ALEGRE, Sergio: *El cine cambia la historia: las imágenes de la División Azul*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, pp. 217-218.

brazo derecho y teniendo que soportar unas infames condiciones de vida, pero luego será trasladado a un campo de aviación de la Alemania comunista desde el cual logrará escaparse introduciéndose en un aeroplano norteamericano con destino a Francia y, desde allí, logrará penetrar en España y volver con su familia, siendo el único de sus compañeros que asistirá el día indicado al lugar donde se hicieron la foto, sitio en el que encontrará a la hermana de uno de ellos y retomarán la relación que mantuvieron en el pasado. Más allá de estas cuestiones anecdóticas, aquello relevante es que el largometraje opte por mostrar las vivencias de un divisionario y lo haga apostando por presentar su cautiverio, tal como también lo harán los otros dos largometrajes de esta década en los cuales la División Azul será el tema principal: *La espera* (Vicente Lluich, 1956) y *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)⁶⁰⁹. Por lo que respecta al primero, se trata de un melodrama patriótico centrado en el regreso a España de aquellos que habían estado presos en Rusia; más concretamente la trama empieza el día en que cuatro voluntarios de un mismo pueblo se alistan a este cuerpo y parten. Pasará el tiempo y de uno de ellos, Juan, sus padres no tendrán ninguna noticia al respecto hasta que finalmente reciban el comunicado de su muerte. Un tiempo después de celebrar una misa y construirle una Cruz en un camino del pueblo a modo de homenaje, regresaran sus otros tres compañeros. Años más tarde, llegará a la localidad Hans, un ex-prisionero alemán que informará a la familia de Juan y a su novia, que todavía no le ha olvidado, que éste todavía está vivo, si bien se encuentra preso en un campo soviético. Más allá del tema de la repatriación, que ya lo consideraremos en el subapartado que le corresponde en este estudio, es importante tener en cuenta cómo, de qué manera, se plantea la estancia de Juan en este campo, cuestión que queda muy bien resumida en unas palabras que pronuncia el personaje de Hans dirigidas al padre de Juan y que describen lo terrible que fue sobrevivir en un campo, así como la dureza que supone para los familiares tener que aguardar sin noticia alguna: “*Juan vive. Estuvimos juntos en el mismo campo de trabajo hasta que me repatriaron. Antes de salir de allí le prometí a Juan que vendría. Su historia es la de muchos. Fui hecho prisionero y llevado al interior de Rusia donde nunca pudimos comunicarnos con nadie... No sé cuándo volverá. Es muy difícil salir de aquel infierno. Ahora que estamos solos los hombres, se puede decir la verdad. Únicamente el espíritu, el deseo de vivir y de volver a ver los seres queridos es lo que mantiene a los forzados, mejor dicho, a los esclavos. Lo importante es no defraudarles, saberlos esperar con la misma fe que a ellos les alienta. Sí amigo, sé lo que está Usted pensando, pero su problema es el mismo que se plantean miles y miles de padres repartidos por toda la faz del mundo. Esperar, esperar hasta contra toda razón lógica con la angustia en el alma y el pensamiento fijo en Dios*”.

Sin embargo, el film más destacado sobre el cautiverio de los divisionarios es, sin duda,

⁶⁰⁹Cabe mencionar que existe un guión de un film que nunca se llevó a la pantalla pero que sin embargo atendía a la cuestión que nos ocupa; nos referimos a *Cautiverio* (Demetrio Castro Villacañas, 1954).

Embajadores en el infierno (José María Forqué, 1956), adaptación de la novela *Embajador en el Infierno*, de Teodoro Palacios Cueto y Torcuato Luca de Tena y Brunet⁶¹⁰, siendo este último el guionista del film. Sobre este escritor, cabe decir que en 1954 y en relación a la repatriación de los españoles prisioneros de la División Azul actuó como corresponsal en el barco *Semíramis* en Estambul, acción que le proporcionó la oportunidad de conocer al capitán Teodoro Palacios Cueto⁶¹¹ y obtener información de primera mano sobre su estancia en los campos de concentración soviéticos. De hecho, ya el propio film comienza con imágenes de un grupo de españoles capturados por los rusos, obligados a andar por la nieve mientras éstos les disparan por la espalda si se demoran, para ser luego trasladados a un campo de concentración [Fig. 49-50].



Fig. 49



Fig. 50

El film se centrará en las vivencias de cuatro divisionarios cautivos que serán los protagonistas: el capitán Adrados y los tenientes Durán, Albar y Rodrigo, los cuales tendrán que aguantar las complicadas condiciones bajo las que vivirán en diferentes campos hasta que finalmente serán repatriados. Más allá de cuestiones concretas de tipo argumental, es más interesante mencionar que existen notables variaciones entre el texto literario y la obra cinematográfica, que exceden las propias modificaciones necesarias de cualquier adaptación y, al entender de Sergio Alegre, se deben a una voluntad del propio Torcuato Luca de Tena, afirmando más precisamente que este autor tenía el deseo de “*hacer desaparecer cualquier signo de carácter falangista y al mismo tiempo de remarcar el carácter militar de los componentes de la División*”

⁶¹⁰Concretamente se trata de PALACIOS CUETO, Teodoro; LUCA DE TENA, Torcuato: *Embajador en el infierno. Memorias del capitán Palacios (once años de cautiverio en Rusia)*. Madrid: Imp. Rivadeneyra, 1955.

⁶¹¹Teodoro Palacios se alistó en 1942 a la División Azul contando ya con el grado de capitán de Infantería. El 10 de febrero de 1943 combatió al mando de su unidad en Krasny Bor, cayendo prisionero del ejército soviético y teniendo que sobrevivir a un cautiverio durante once años en varios campos siberianos. Fue repatriado a bordo del *Semíramis* en 1954 y pasados unos años ascendió a comandante y en 1962 a teniente coronel. Por sus actuaciones en Krasny Bor le fue concedida la Cruz Laureada de San Fernando, otorgada el 7 julio de 1968.

Azul, amén de querer presentar una visión contraria hacia la Unión Soviética mediante la acumulación de aspectos negativos”⁶¹².

Esta unidad volverá a recibir poca atención en el ámbito cinematográfico en las décadas posteriores, o por lo menos cuando aparezca en los films no será nunca un elemento sustancial de la trama, aunque sí que habrá algunos que aludan a ella y al cautiverio, entre los cuales procede mencionar *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1961), basada en la obra teatral *El mensaje* de Jaime Salom⁶¹³, ya llevada anteriormente al teatro por el propio Miguel Iglesias y cuyo guión está escrito por este director y por Salom. En este caso tanto el tema de los campos de concentración como la propia División Azul recibirán muy poca atención, si bien el marido de la protagonista partió como voluntario al frente ruso y un día, cuando ella ya había rehecho su vida con un exitoso director de orquesta, le llegará la noticia por parte de un misterioso personaje del regreso de su marido. Sin embargo, el largometraje prefiere ahondar en el suspense y en otras cuestiones argumentales en detrimento del propio cautiverio o del papel de los divisionarios, pero es importante citarlo porque a partir de este punto el cine español se desentenderá totalmente de los campos soviéticos y, en menor medida, de la propia División Azul.

Correspondiente al terreno de la no ficción, podemos finalizar trayendo a colación una reciente realización, producida por la Asociación Nexos-Alianza con la colaboración de la Cooperación Española a través de la Embajada de España en Astaná, titulada *Los olvidados de Karagandá* (Enrique Gaspar Rodríguez, 2014). Su contenido versa alrededor del internamiento de 152 españoles en el campo de concentración soviético de Karagandá, conocido como Karlag, entre 1941 y 1954. El detonante del film se concreta en la entrega por parte del presidente de Kazajastán, Nursultán Nazarbáyev, al presidente del Gobierno de España, Mariano Rajoy, el 1 de octubre de 2013, de ciento cincuenta y dos fichas de aquellos españoles que se hallaron cautivos en el campo de Karlag, en el cual murieron 14 de ellos; es decir, aborda la cesión de un archivo con los datos de aquellos internos, tanto republicanos como miembros de la División Azul, en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Por lo que respecta a la organización del largometraje, éste se articula a partir de testimonios, contemplando tanto las experiencias que vivieron los republicanos en su cautiverio como aquellas que experimentaron los voluntarios de la División Azul, convergiendo en un mismo espacio y olvidando sus importantes diferencias ideológicas en el marco de la Guerra Civil y que en estas coordenadas tuvieron que ser dejadas de lado.

Ya para concluir, simplemente comentar que tampoco el paso de españoles por estos

⁶¹²ALEGRE, Sergio: *La División Azul en..., Op. Cit.*, p. 205; en el libro lo expresa casi con las mismas palabras, exactamente en: ALEGRE, Sergio: *El cine cambia..., Op. Cit.*, p. 145.

⁶¹³Esta obra, de 1954, fue estrenada este mismo año por vez primera en el Teatro Arriaga de Bilbao. Su referencia exacta es la siguiente: SALOM, Jaime: *El mensaje: comedia en 3 actos*. Madrid: Alfil Escelcier, colección teatro 358, 1963.

campos ha recibido demasiada atención por parte de otras cinematografías; aludamos no obstante al caso de *Que se callen* (Felipe Cazals, 1965), producción mexicana a propósito de una visita a León Felipe⁶¹⁴, poeta republicano exiliado, el cual desde su casa en México, ya en su senectud, hablará de su obra, de poesía, y recitará seis poemas que concluirán, según afirma, su aportación a las letras españolas. Dos de éstos irán acompañados por imágenes de la Guerra Civil española así como también precisamente del retorno de los españoles presos en la Unión Soviética.

2.2.4.2.4.- EL CASO JAPONÉS Y LOS CAMPOS

Mucha menor atención ha recibido por parte de la cinematografía de nuestro país el caso de los españoles que, luchando con los aliados en Filipinas, fueron capturados por el Ejército Imperial Japonés y confinados en un campo de concentración en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Nos referimos, por tanto, a la situación que se vivió poco después del ataque de Pearl Harbor, es decir, del 7 de diciembre de 1941, momento a partir del cual los japoneses atacaron Filipinas, provocando que las propias fuerzas locales, pero también las estadounidenses, tuviesen que retroceder y quedasen atrapadas en la península de Bataán, sin recursos y en malas condiciones. A partir de ese momento fueron encerrados en varios campamentos, de entre los cuales destaca el campo de prisioneros de Cabanatuan, empleado a modo de prisión, pero también algunos cautivos fueron enviados a otras zonas para trabajar en la construcción de armamento para el ejército enemigo. Por lo que respecta a la liberación de los prisioneros gracias a la intervención de los aliados, se trata de un episodio conocido como el “gran rescate” o “rescate de Cabanatuan” -denominado en inglés “The Great Raid”-, una misión dirigida por el teniente coronel Henry Mucci y planificada por el capitán Robert Prince⁶¹⁵. En el terreno cinematográfico existe un número muy considerable de títulos que justamente representan este episodio, pero fundamentalmente, tal como es lógico, se trata de producciones norteamericanas o filipinas⁶¹⁶,

⁶¹⁴También la figura de este escritor sobresale en “La España peregrina. ¡Ay de los vencidos!” (José Fernández Cormezana, 1987), episodio de la serie *Ayer* de Televisión Española, el cual, tomando el título de la obra de José Bergamín, además de mostrar imágenes de la contienda y del exilio, así como tratar cuestiones tales como la acogida de los españoles en suelo extranjero y la dura adaptación, integra la lectura de poesías de este autor y de Pedro Garfias.

⁶¹⁵Respecto a la ocupación japonesa de Filipinas, existe una numerosa bibliografía, destaquemos algunos de los títulos más significativos: AGONCILLO, Teodoro A.: *The Fateful Years: Japan's Adventure in the Philippines, 1941-1945*. Quezon City: R.P. Garcia Publishing, 1965, 2 vols.; HARTENDORP, Abraham Van Heyningen: *The Japanese Occupation of the Philippines*. Manila: Bookmark, 1967, 2 vols.; EPHRAIM, Frank: *Escape to Manila: From Nazi Tyranny to Japanese Terror*. Urbana: University of Illinois Press, 2003. En relación al caso concreto del episodio de Bataan, sobresalen, entre otros: BILEK, Tony; BREUER, William B.: *The Great Raid on Cabanatuan*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1994; O'CONNELL, Gene: *No Uncle Sam: The Forgotten of Bataan*. Kent: The Kent State University Press, 2003; WATERFORD, Van: *Prisoners of the Japanese in World War II*. Jefferson: McFarland & Co., 1994.

⁶¹⁶Sin intención de exhaustividad, podemos traer a colación diferentes títulos. Respecto a producciones americanas, tanto del ámbito de ficción y de no ficción, valgan a modo de ejemplo las siguientes: *Sangre en*

mientras que en el caso de la cinematografía española la atención que recibió esta cuestión fue mucho menor. De hecho, más allá de este momento en concreto en el marco de la Segunda Guerra Mundial, cabe decir que estas islas suscitaron poco interés al cine español incluso en relación a su periodo como colonias, cuestión que queda bastante clara cuando lo comparamos con la consideración que se otorgó a las otras posesiones ultramarinas⁶¹⁷. Existen, no obstante, algunas excepciones, entre las cuales destaca especialmente *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), un film que obtuvo una gran notoriedad y un éxito muy significativo, todo él centrado en el heroísmo manifestado por parte de los españoles en el sitio de Baler en 1898, un acontecimiento que supuso finalmente la pérdida del archipiélago como territorio español.

Si bien pocas han sido las producciones que han atendido a esta región y, sin duda, no han logrado jamás tal renombre, no obstante, tocante al asunto que ahora nos ocupa sobresalen dos títulos: *Noche sin cielo* (Ignacio F. Iquino, 1947) y *Aquellas palabras* (Luis de Arroyo, 1948). En el caso de la primera, gira en torno al periplo de los tripulantes del navío *Plus Ultra* y sus vivencias durante la ocupación japonesa de Filipinas. De hecho, serán los propios supervivientes españoles los que, tras llegar a Barcelona, explicarán sus experiencias cuando fueron hechos prisioneros en un almacén en Manila y tuvieron que dejar al margen sus diferencias personales en pos de lograr una fructífera huida. Por su parte, el film mencionado en segundo lugar se acerca a las vivencias de un sacerdote vasco, el padre Carlos, que actuó como misionero en un recóndito pueblo filipino con la intención de reconstruir una antigua misión, pero sus propósitos se vieron afectados por el desarrollo de la guerra, llegando a ser internado en un campo de concentración. Unos títulos que, por el momento de su producción, podemos enmarcar en el contexto de la Guerra Fría y, por consiguiente, resulta coherente que simpaticen con las actuaciones del ejército americano en la liberación de un territorio masacrado por la crueldad de la ocupación japonesa.

Filipinas (So Proudly We Hail!, Mark Sandrich, 1943), *La patrulla del coronel Jackson* (Back to Bataan, Edward Dmytryk, 1945), *A Nation is Born* (David Griffin, 1947), *Regresaron tres* (Three Came Home, Jean Negulesco, 1950), *Suicide Attack* (Irving Lerner, 1951), *The Longest Hundred Miles* (Don Weis, 1967), *Valor de mujer* (Women of Valor, Buzz Kulik, 1986), *The Bataan Death March* (J. V. Martin, 2000), *Colors of Courage: Sons of New Mexico*, *Prisoners of Japan* (Scott Henry, Tony Martinez, 2002), *Ghosts of Bataan* (Tim Cremin, 2005), *El gran rescate* (The Great Raid, John Dahl, 2005), *Bataan: The Making of a Memory* (Stephanie Dove, 2009). En relación a los films filipinos, podríamos mencionar los que siguen: *Dugo at bayan (I Remember Bataan)* (Fernando Poe, 1946), *Death March* (Lamberto V. Avellana, 1946), *Victory Joe* (Manuel Silos, 1946), *Magkaibang Iahi* (Ramon Estella, Nardo Vercudia, 1947), *Capas* (Gregorio Fernandez, 1949), *Halik sa bandila* (Consuelo P. Osorio, 1949), *Boksingera* (Octavio Silos, 1956), *Baril sa Baril* (Armando Garces, 1961), *Tatlong taong walang Diyos* (Mario O'Hara, 1976), *Yamashita: The Tiger's Treasure* (Chito S. Roño, 2001) o *Bataan Death March* (Robin Jacob, 2003).

⁶¹⁷Sin embargo, esto no significa que no existan diversas producciones españolas centradas en Asia, tal como muy bien queda sintetizado en un artículo de Eloy Martín Corrales, en el cual el autor propone una división en cuatro periodos en relación a los diferentes acercamientos que el cine español ha propuesto de los territorios asiáticos. Véase al respecto MARTÍN CORRALES, Eloy: "Asia en el cine español. Del patriotismo a la parodia". *Revista Española del Pacífico*, 2004, núm. 17, pp. 55-67.

2.2.5.- VIDA POLÍTICA, CLANDESTINIDAD, LUCHA ARMADA Y PARTICIPACIONES BÉLICAS

2.2.5.1.- EL MAQUIS

El objetivo de este apartado es considerar la representación de aquellos españoles que lucharon en Francia en el marco de la Segunda Guerra Mundial en la Resistencia francesa, es decir, en los diferentes movimientos clandestinos destinados a combatir contra la ocupación nazi y contra el gobierno colaboracionista de Vichy⁶¹⁸. En ese sentido, cabe decir que si bien existen diferentes producciones españolas que valoraremos a continuación, será sobre todo la cinematografía francesa la que lógicamente concederá una mayor atención a esta cuestión, tanto en términos cuantitativos como en un sentido cualitativo, habida cuenta la elevada importancia de alguno de ellos.

Por lo que respecta a los diferentes elementos que integran el epígrafe del presente punto, en relación al maquis nos referimos en este subapartado sólo al caso francés, es decir, a los *maquisards*, o sea, a las guerrillas que se formaron en las zonas rurales, bien fuesen bosques o montañas, de ahí el nombre -“maquis” designa al ecosistema mediterráneo vegetal-, cuyos esfuerzos armados arremetían contra la ocupación alemana. Estas partidas tuvieron un papel muy activo durante toda la contienda, interviniendo también en el propio Desembarco en Normandía, si bien es cierto que fueron disueltas por parte del general Charles de Gaulle en el contexto de la Liberación, momento a partir del cual o bien detuvieron sus actuaciones o bien pasaron a incorporarse al ejército francés. Para poder situar el papel que jugaron los españoles en el seno de estas agrupaciones, es necesario mencionar que fue a partir del 22 de junio de 1940 cuando Francia quedó separada en dos, a raíz del armisticio entre el mariscal Pétain y los alemanes, de tal manera que la zona sur correspondió al territorio no ocupado, también denominado “zona libre”, bajo la autoridad de Vichy⁶¹⁹. Justamente en esta zona meridional era donde había un mayor

⁶¹⁸Existe una vasta bibliografía sobre la ocupación alemana, aludamos simplemente a algunos de los principales títulos consultados: ALARY, Jean: *La Ligne de démarcation*. Paris: Perrin, 2003; BURRIN, Philippe: *La France à l'heure allemande: 1940-1944*. Paris: Seuil, 1997; CALVI, Fabrizio; MARUROVSKY, Marc: *Le festin du Reich: Le pillage de la France occupée (1940-1945)*. Paris: Fayard, 2006; COINTET, Michèle/Jean-Paul (Dir.): *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*. Paris: Tallandier, 2000; JACKSON, Julian: *La France sous l'Occupation 1940-1944*. Paris: Flammarion, 2004; JAECKEL, Eberhard: *La France dans l'Europe de Hitler*. Paris: Fayard, 1968; MEYER, Alrich: *L'Occupation allemande en France 1940-1944*. Paris: Privat, 2002; STEINBERG, Lucien: *Les Allemands en France 1940-1944*. Paris: Albin Michel, 1980.

⁶¹⁹Por lo que respecta a la prolífica bibliografía existente sobre el maquis francés, podemos traer a colación algunos títulos, entre otros susceptibles de ser citados, véanse los siguientes: CHAMBARD, Claude: *The Maquis: A History of the French Resistance Movement*. Nueva York: Macmillan General Reference, 1976; KEDWARD, Harry R.: *In Search of the Maquis: Rural Resistance in Southern France 1942-1944*. New York: Oxford University Press, 1995; ORTIZ, Jean (Dir.): *Rouges. Maquis de France et d'Espagne. Les*

número de españoles, pues allí se encontraban muchos de los exiliados republicanos que pasaron a territorio francés al término de la Guerra Civil. Buena parte de los refugiados españoles se incorporaron a la Resistencia francesa, pero debemos tener en cuenta el vínculo de estos guerrilleros con la resistencia franquista, mencionando al respecto que en el Estado español sólo el Partido Comunista de España apoyó mayoritariamente la acción armada contra Franco y en 1942 se creó en Francia un organismo político, la llamada *Unión Nacional Española* (UNE)⁶²⁰, cuya facción armada dio lugar en abril de 1942 al denominado XIV Cuerpo del Ejército de Guerrilleros Españoles, pues se consideraban herederos y sucesores de la unidad homónima que combatió en la defensa de Madrid; y en 1944 se constituyó en la apodada *Agrupación de Guerrilleros Españoles* (AGE)⁶²¹. Por lo que respecta a sus integrantes, cabe pensar también en las Compañías de Trabajo constituidas por las autoridades francesas poco antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial y en las cuales, tal como hemos comentado anteriormente, entraron a trabajar numerosos españoles que procedían de los campos de internamiento. Su finalidad era la de intervenir en la mejora y acondicionamiento de las comunicaciones del país, así como también en la defensa frente a una posible ofensiva alemana, momento a partir del cual pasaron a estar bajo el mando del propio ejército francés. Sin embargo, no debemos olvidar que también participaron en la resistencia armada gentes procedentes del anarquismo, aunque en menor medida.

En lo que respecta a la cantidad numérica de españoles combatiendo en la Resistencia, las cifras distan notablemente según los diversos historiadores, aunque en general el dato más aceptado es que fueron unas 10.000 personas⁶²². En cualquier caso, una idea fundamental a tener

guerrilleros. Biarritz: Éditions Atlantica, 2006; ORTIZ, Jean: *Sobre la gesta de los guerrilleros españoles en Francia*. Biarritz: Atlantica, 2010.

⁶²⁰Esta organización tuvo también dos publicaciones, concretamente *Pueblo Español: periódico de la Unidad de todos los españoles contra Franco y la Falange*, y *Unidad Reconquista de España. Portavoz de la 241 brigada 186 División de Guerrilleros al Servicio de Unión Nacional*. Su consulta evidencia la orientación ideológica de esta organización, así como también las bases de la misma se pueden leer, bajo el título de “Manifiesto de UGT, UME, Asociación de Diplomáticos y Asociación Judicial Española. Bases para la Unión Nacional”, en el repositorio de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12260536431254839654435/6457/index.htm>

⁶²¹Estas cuestiones han sido muy bien sintetizadas por Francisco Moreno Gómez, quien también afirma que desde 1938 se establecieron dos sectores diferenciados respecto a la intervención armada: el sector de la resistencia a ultranza, formado por socialistas negrinistas, comunistas y algunos republicanos, y los que apostaron por el armisticio o final pactado, en cuyas filas encontraríamos a los socialistas, anarquistas o al propio Azaña, entre otros. Véase al respecto MORENO GÓMEZ, Francisco: “El maquis: obrerismo, republicanismo y resistencia”. En ARÓSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge (Eds.): *El último frente. La Resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: Los libros de la catarata, 2008, pp. 71-72.

⁶²²Así lo afirma Secundino Serrano: “En lo relativo a las cifras, todavía están por depurar. Alberto Fernández, un exiliado socialista, cifró en 60.000 las hojas de desmovilización de otros tantos guerrilleros y, por su parte, el comandante Gaston Laroche rebajó el número de españoles en Francia hasta los 10.000 guerrilleros. Tuñón de Lara sostuvo la presencia de 21.000 españoles en la lucha antinazi, distribuidos del siguiente modo: 12.000 en la AGE, 5.000 en otras organizaciones y 4.000 en la liberación de París. [...] En

siempre muy presente es la de la esperanza que depositaron los exiliados españoles en esta lucha en vistas de la posterior caída del régimen franquista, pues consideraban que terminar con el totalitarismo nazi significaría que después caería el régimen dictatorial español. Pero es que además fue la propia *Unión Nacional Española* quien se encargó de la operación llamada “Reconquista de España” llevada a cabo en 1944, cuyo objetivo era la invasión del Valle de Arán. Así pues, existe un vínculo evidente entre la participación de los españoles en el maquis francés y la guerrilla antifranquista española, de la misma manera que muchos de los que lucharon en el maquis galo a partir de 1944 y ante un ejército alemán ya muy debilitado, decidieron prolongar su lucha armada en los montes del Estado español. Si bien en otro punto nos centraremos en la imagen que el cine español ha ofrecido de los guerrilleros en tierras españolas, en esta ocasión procede valorar la representación de los españoles en el seno del maquis francés, siendo básico afirmar al respecto que son numerosas las realizaciones que evidencian este nexo entre el maquis francés y el español, sobre todo en el caso de films realizados en las décadas de los años cincuenta y sesenta. Nos referimos a títulos tales como *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953) o *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), ya considerados anteriormente, en los cuales la lucha armada en territorio francés se extenderá a tierras españolas.

Por otra parte, hay un reciente documental centrado en una figura clave en esta operación; nos referimos a *Jesús Monzón. El líder olvidado por la historia* (Enric Canals, 2011). Si bien esta propuesta en sí no destaca especialmente ni por su factura ni por descubrir algo nuevo a nivel de contenido, sí que es cierto que se ocupa de una personalidad que ha sido bastante desatendida por la historiografía y que, sin embargo, tuvo una biografía compleja y que permite analizar muchos hechos de diversa índole que atañen tanto al contexto histórico de la Guerra Civil como a la resistencia en la clandestinidad. Dicha producción efectúa un recorrido a través de la vida de este hombre, dividido en capítulos que obedecen a una progresión temporal, adentrándose en la figura de un líder comunista, combatiente y organizador de la lucha armada que luego sería director de una escuela empresarial en Mallorca, el IBEDE, en la cual se formaron personalidades clave para la Transición, tales como Adolfo Suárez o Jordi Pujol. Se repasa desde su nacimiento en Navarra, pasando por sus estudios en Madrid e ingreso en el PCE, su partida a Orán y luego a Francia a raíz de la Guerra Civil, el envío de su hijo a la URSS (aunque murió en el camino), su vida sentimental, su intento de reorganización del Partido Comunista Español en Francia y su papel en la Resistencia francesa, formando parte de la Agrupación de Guerrilleros Españoles, así como también su fallido plan de la invasión del Valle de Arán, lo que le conllevó la desautorización de

la actualidad, los especialistas mantienen que el número de españoles que lucharon activamente en la Resistencia alcanzó los 10.000, guarismo en el que no se contabilizan los guerrilleros ‘de los últimos días’, resistentes de aluvión que se apuntaron a los desfiles victoriosos al final de la contienda”, en SERRANO, Secundino: Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista. Madrid: Temas de Hoy, 2001, p. 129.

Santiago Carrillo. Finalmente se atiende a su encarcelamiento durante trece años en el penal de Ocaña e incluso se alude al consejo de guerra al que fue sometido y en el que se solicitó su pena de muerte, su posterior exilio a México y la reorientación de su vida como docente de mercadotecnia. El modo según el cual se organiza toda esta información se basa en el que viene siendo la tendencia más habitual recientemente: combinación de materiales de archivo (Barcelona, Madrid y Navarra en los años treinta, la proclamación de la Segunda República, batallas de la Guerra Civil o imágenes de la ocupación francesa) con declaraciones de testimonios (figuran escritores, políticos, economistas, historiadores y familiares, entre los cuales destacan Jorge Semprún, Gregorio Morán, Jeroni Albertí, Almudena Grandes, Manuel Rodríguez Casanueva, Joaquim Molins, Francesc Vicens o Manuel Martorell⁶²³), todo ello enlazado y contextualizado por una voz en *over* en calidad de narrador.

A partir de todo lo comentado podemos decir que, si bien la vida de este hombre desató polémicas, celos y desconfianzas en numerosas ocasiones y estas cuestiones son tomadas en consideración por este largometraje, en todo momento se apuesta sin embargo por efectuar una revisión de su vida en términos laudatorios, deseando reivindicar esta figura casi como si se acometiese un acto de justicia, siguiendo una tendencia vigente hoy en día y muy habitual que consiste o bien en centrarse en personalidades desatendidas por la historiografía o bien en testigos desconocidos que vivieron determinados hechos. Por lo que respecta a la idea de reivindicar a alguien postergado en el presente, así como también la consideración de valorar un personaje histórico no desde una supuesta neutralidad sino desde una óptica declaradamente encomiástica, son muy elocuentes las frases que, escritas en letras blancas sobre fondo negro, abren y cierran la propuesta, la cual empieza con un texto que sostiene que “*A menudo, los libros de historia condenan a figuras irrepetibles al rincón de las notas al margen*”⁶²⁴; mientras que la cita que cierra el film, debida a Manuel Vázquez Montalbán, afirma que “*Jesús Monzón merece un lugar de excepción entre los atletas morales del siglo XX*”⁶²⁵.

⁶²³De hecho, Manuel Martorell es el autor del libro en el que se basa el guión del film, así como él mismo intervino en esta producción en calidad de guionista, junto al director Enric Canals y a Abert Montón, Joan Safont y Joaquim Roglan. Respecto a la obra escrita de la que parte, su referencia completa es la que sigue: MARTORELL, Manuel: *Jesús Monzón, el líder comunista olvidado por la historia*. Pamplona: Editorial Pamiela, 2000.

⁶²⁴Una perspectiva que, sin duda, encontramos en numerosos productos actuales, valga a modo de ejemplo, de una manera muy directa, el siguiente documental comentado anteriormente: *Notes al Peu* (Anna M. Bofarull, 2005).

⁶²⁵También el narrador que se encarga de hilvanar los hechos biográficos e históricos permite fácilmente advertir esta idea, véase al respecto de qué manera nos introduce a Jesús Monzón al comienzo del film: “*Hubo un hombre que vivió intensamente la Segunda República, la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, un hombre que estuvo a punto de cambiar la España de Franco. Un hombre que demostró que la amistad puede sobrevivir como un valor supremo incluso en una época de barbarie. En el último viaje, de regreso a su Pamplona natal, este hombre, Jesús Monzón, viejo y enfermo, desgranaba los últimos detalles de su peripecia vital, la de un líder olvidado*”.

Por otra parte, existen también producciones centradas en la lucha armada de los españoles en el maquis francés de una manera más general, pudiendo citar al respecto, por ejemplo, uno de los capítulos que forman la serie documental titulada *Las ilusiones perdidas* (Eugenio Monesma Moliner, 2005). Nos referimos a una propuesta formada por doce capítulos, cada uno de ellos de una hora de duración y formados siempre a partir de las declaraciones de testimonios, centrados todos ellos en la represión que supuso la posguerra y en abordar también la historia de aquellos que tuvieron que exiliarse, cuyo capítulo número tres alude a la participación de los españoles en la Resistencia francesa y el posterior ingreso de muchos de ellos en las filas del combate guerrillero en España, ya en pleno franquismo, ofreciendo por tanto una conexión entre la lucha guerrillera desarrollada en ambos países⁶²⁶.

Sin embargo, el cine francés ha concedido una mayor importancia a estos combatientes, sobre todo actualmente en el terreno de la no ficción en una vertiente de recuperación memorialística. En relación a la propia operación de la invasión del Valle de Arán, podemos citar *Val d'Aran, les guérilleros espagnols en France* (Jorge Amat, 2000), dirigido por un hijo de exiliados, mientras que a propósito de la participación de los guerrilleros en la resistencia en un sentido más general podemos traer a colación numerosos títulos, aunque muchos de ellos no se centran únicamente en esta cuestión sino que abordan las venturas y desventuras de los exiliados españoles en Francia, constituyendo este asunto uno de los varios capítulos que abordan su estancia en el territorio galo. Citemos al respecto *Un autre futur: L'Espagne en rouge et noir* (Richardt Prost, 1989), una serie documental compuesta por cuatro capítulos, dos de los cuales -el tercero y el cuarto- se centran, respectivamente, en el final de la guerra y en el exilio, y en la Resistencia en Francia, la liberación de París y la lucha armada antifranquista en el Estado español⁶²⁷. Otros ejemplos podrían ser todos aquellos que muestran la Retirada, el posterior ingreso en campos de internamiento y la participación de los españoles en la Resistencia, valgan de ejemplo en ese sentido los siguientes títulos: *Retirada: Contes de l'Exil Ordinaire* (René Grando, 1989), una propuesta que tiene por objetivo recoger justamente todos estos episodios de los españoles exiliados desde su partida hacia Francia, subrayando su importancia en la Resistencia francesa y su relevancia en el seno de los combates para lograr la liberación del país;

⁶²⁶Los nombres de cada episodio son de por sí ya bastante ilustrativos al respecto, por ello hemos decidido mencionarlos a continuación: “El exilio”, “La España de Franco”, “La resistencia y el Maquis”, “Entre rejas”, “La lucha interior en España”, “La invasión del Valle de Arán”, “Las infiltraciones”, “Los recursos guerrilleros”, “La actividad guerrillera”, “La intensidad de la lucha”, “La Guerra Fría” y “El final de la guerrilla”.

⁶²⁷Concretamente los títulos de los cuatro episodios son los que siguen: “Je demande la parole: Les origines de la CNT, les raisons de la Révolution Sociale”, “Sous le signe libertaire: La révolution Sociale de 1936, La Guerre d'Espagne”, “Il n'y a plus de fous: La fin de la Guerre, l'exil” y “Contre vents et marées: La seconde Guerre mondiale, la Résistance en France, la libération de Paris, la Résistance en Espagne, jusqu'à la fin des années 70”.

pero también podríamos citar *De l'exil a l'intégration: les républicains espagnols dans les Hautes-Pyrénées* (Michel Dieuzaide, 2003), articulado a partir de diversos testimonios; *Memoria viva des Républicains espagnols* (Florence Bonneviaille, Alexandre Santana, 2005), una producción llevada a cabo por parte de diez alumnos franceses estudiantes de español, centrada en las vivencias de republicanos exiliados, contando con los testimonios de Plácido Moreno, internado en los campos franceses y luego deportado a Mauthausen, y también de José Antonio Alonso, alias “Commandant Robert”, cuyas experiencias nos conducen al papel de los guerrilleros en la Resistencia; *De la retirada a la reconquista* (Emile Navarro, Aymone de Chantérac, 2010), constituido a partir de once testimonios; o finalmente el caso de *Je te donne ma parole 1930-1975* (Quino González, 2010), un material que se proyectó continuamente en la pantalla de una exposición itinerante titulada “Les républicains espagnols pour témoins 1930/1975. De la République à la mort de Franco”, instalada tanto en los *Archives départementales de la Dordogne* (2 diciembre 2010-28 enero 2011) como también en el Ayuntamiento de París (mayo de 2011).

Finalmente, aludamos a un título de una fecha muy temprana que también incluye un personaje español, nos referimos a *Sobra un hombre* (Un homme de trop, Costa-Gavras, 1967), cuya acción se ambienta en 1943. Se trata de una adaptación de la novela de Jean Pierre Chabrol⁶²⁸, quien intervino en el guión junto al propio Costa-Gavras y Daniel Boulanger. En cuanto a su argumento, exactamente éste gira en torno a una operación que llevan a cabo los resistentes de un maquis de Cévennes, es decir, de la región Occitania Auvernia-Ródano-Alpes, consistente en liberar de la prisión a unos hombres condenados a muerte. No obstante, el resultado es bastante curioso, pues una vez lo han logrado advierten que entre los evadidos sobra un hombre, es decir, hay uno de más. Los nazis les siguen de cerca y ellos no saben qué hacer al respecto; sin embargo, más allá de la propia trama argumental, aquello interesante a tener en cuenta es que, nuevamente, en un film a propósito de la Resistencia, se incorpora un personaje español, en este caso llamado Paco, interpretado por Antonio Segurini.

Por otra parte, existen también títulos centrados de manera monográfica en alguna de las figuras que lucharon en la Resistencia francesa, tal sería el caso de un film como *Emilio. El eco de otros pasos* (Enric Miró, 2011), focalizado en la vida del anarcosindicalista Emilio Marcos Pérez, afiliado a la CNT y a las Juventudes Libertarias de Dalset, el cual después de luchar en la Guerra Civil española (en la “Columna Ortiz”, en el Frente de Aragón, y en el “Batallón Louise Michel”, también denominado Batallón Seis de Febrero) tuvo que marcharse a Francia, siendo internado en los campos de Bourg-Madame, Vernet y Septfonds y siendo enviado después a trabajar en una granja en Saint-Paterne-Racan, así como a partir de 1943 participó en la Resistencia,

⁶²⁸Su referencia exacta es la siguiente: CHABROL, Jean-Pierre: *Un homme de trop*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1958.

concretamente en las Fuerzas Francesas del Interior (FFI) y en setiembre de 1944 luchó por la liberación de la ciudad de Tours⁶²⁹. También en esta línea podemos traer a colación una propuesta de dos realizadores que justamente han trabajado conjuntamente en numerosas producciones sobre exiliados españoles en Francia y, especialmente, sobre la militancia política de éstos, de tal manera que podremos aludir a varios títulos que no considerarán la participación española en la Resistencia como un mero capítulo del exilio en territorio galo, sino que precisamente este hecho será el punto de atención principal. Si mencionamos en primer lugar el documental sobre una figura en concreto, debemos referirnos a *Espejo rojo* (Rouge miroir, Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2005), centrado en la figura de Virgilio Peña, militante comunista que tras la Guerra Civil partió a Francia, estuvo recluido en los campos de Barcarès y Saint-Cyprien y finalmente luchó en el maquis (a principios de 1942), siendo detenido y torturado por la policía francesa (19 de marzo de 1943) y luego deportado al campo de Compiègne y a Buchenwald, instalándose posteriormente de nuevo en Francia tras la liberación, lugar desde el cual prosiguió su lucha contra el Franquismo. Cabe destacar también que el 22 de marzo de 1942 fue llamado por sus compañeros del partido a Burdeos para luchar en la Resistencia y trabajó en la base de submarinos alemanes, operando allí junto a numerosos españoles, preparando sabotajes en las maquinarias en el exterior, pues era lo poco que podían hacer para implicarse en el combate. En términos formales, esta propuesta gira únicamente en torno a la figura del protagonista y su biografía, empleando pocas imágenes de archivo y pocos testimonios, articulándose como una entrevista entre Virgilio Peña y Jean Ortiz, quien le plantea diferentes preguntas y da pie a que cuente sus experiencias, al mismo tiempo que actúa también como narrador; una conversación que se desarrollará como un viaje, pues revisitarán los diferentes lugares de España, Francia y Alemania en los que vivió los hechos más determinantes de su vida. Una producción que, todavía más que otras, ejemplifica esta idea de conceder un protagonismo absoluto a una sola persona, a una sola memoria, bajo el pretexto de que, a partir de ésta, se puede reconstruir la historia del siglo XX, aun cuando esta depende de unos recuerdos y opiniones en concreto, de unas remembranzas particulares y de la inevitable subjetividad que esto entraña⁶³⁰.

Fruto también del trabajo en conjunto de Dominique Gautier y Jean Ortiz debemos mencionar otros films, destacando especialmente *Guerrillero* (Dominique Gautier, Jean Ortiz,

⁶²⁹Ya previamente se había dedicado un film a esta cuestión, nos referimos a *Mémoires sociales* (Franck Wolff, 2006).

⁶³⁰Respecto al asunto de las opiniones y puntos de vista personales, es cuanto menos destacable la polémica opinión que manifiesta Virgilio Peña a raíz de la decepción que experimentó al ser internado en los campos franceses, pues creía que se trataba del país de la libertad y le sorprendió mucho la acogida que tuvieron, diciendo al respecto lo siguiente: “*En aquel momento, te lo digo de verdad, en aquel momento, si Franco atacara a Francia, yo estoy con el ejército de Franco. Yo creo que había pocas diferencias, por odio a las condiciones en que nos habían metido allí*”.

1996), en parte por ser la primera creación conjunta de ambos realizadores, pero también porque se centra totalmente en la cuestión que nos ocupa, focalizándose en una provincia francesa en concreto, el Bearn -la cual comprende el valle de los Pirineos-, para poder atender a la organización de los guerrilleros y a la voluntad de liberar Francia para poder volver a España y salvarla del franquismo. También de estos dos autores sobresale muy especialmente una propuesta en tanto en cuanto traza un puente entre el fenómeno del maquis francés y la lucha guerrillera antifranquista española: *Les maquis de l'impossible espoir* (Jean Ortiz, Dominique Gautier, 2003), si bien es cierto que se centra sobre todo en el caso de la lucha guerrillera en España, concretamente en la zona cántabra y en las figuras de Ceferino Machado, Juanín y Bedoya. Ya para concluir con los largometrajes debidos a este tándem, así como también con la cuestión que nos ha ocupado en este punto, citemos *Fils de rojo* (Dominique Gautier, 2009), dirigido únicamente por uno de ellos, cuyo contenido versa sobre Jean Ortiz y su padre o, en otras palabras, sobre lo que le implicó al hijo, tanto a nivel personal como profesional, ser el sucesor de un republicano español exiliado, atendiendo a los trabajos e investigaciones que ha llevado a cabo, así como también a sus encuentros con varios españoles residentes en Francia y antiguos miembros del maquis.

2.2.5.2.- LA RESISTENCIA FRANCESA Y LAS CÉLULAS CLANDESTINAS

Si bien hasta este punto se ha considerado únicamente la presencia española en la lucha guerrillera, también los españoles combatieron en otros movimientos pertenecientes a la Resistencia francesa, concretamente nos referiremos en este subapartado a su participación en los grupos de *Francs-tireurs et partisans – main-d'oeuvre immigrée* (FTP-MOI). Por lo que respecta a la *Main-d'oeuvre immigrée* (MOI), se trataba de organizaciones sindicales compuestas por trabajadores inmigrantes cuyo origen se remontaba a los años veinte, pues concretamente fueron creadas en 1923 por parte de la CGT unificada (CGTU), cercana al Partido Comunista Francés, bajo el nombre de *Main-d'oeuvre étrangère*; en relación a los *Francs-tireurs et partisans*, fue un movimiento de resistencia creado a finales de 1941 por parte del Partido Comunista Francés. Es decir, esta comunión de entes configuró una organización de lucha armada constituida después de la ruptura del pacto germano-soviético y de la invasión de la Unión Soviética por parte del ejército de Hitler, momento en el que el partido comunista clandestino, representado por la figura de Jacques Duclos, junto con la Internacional Comunista, apostaron por la intervención armada. Estos grupos de los FTP-MOI fueron un núcleo muy significativo en el entramado que constituía la Resistencia y dependían del Komintern, recibiendo órdenes del mencionado Jacques Duclos, responsable del Partido Comunista Francés durante la Ocupación, existiendo bajo una absoluta

clandestinidad. Por lo que respecta a su organización, estaban integrados por numerosas agrupaciones estructuradas según las diferentes regiones, siendo la de la comuna de Toulouse, llamada “35e brigade”, una de las que tenía un mayor contingente de guerrilleros españoles⁶³¹. Sin embargo, debido a un trágico desenlace de los hechos históricos, el grupúsculo más conocido es el llamado “Grupo Manouchian”, nombre que obedece al apellido de su director, el armenio Missak Manouchian; estaba compuesto por veintitrés miembros, veintidós hombres y una mujer, los cuales serían ejecutados en un proceso que se conoce como el “*Affiche Rouge*”⁶³². Este apelativo responde al color del póster que anunció precisamente el juicio que efectuaría un tribunal militar alemán en febrero de 1944 a estas personas que fueron detenidas por la policía francesa y en cuyo proceso judicial sabemos que carecieron de defensa y que los veintitrés tuvieron que comparecer ante una corte que debatió en alemán y que estaba compuesta por tres jueces militares, un procurador y un secretario. Todos ellos fueron ejecutados, los veintidós hombres en el Mont Valérien y la mujer fue deportada y decapitada en Stuttgart; pero más allá de la propia dureza de los hechos es relevante el carácter de espectáculo que recibió este acontecimiento, pues del 18 al 24 de febrero de 1944 este cartel estuvo presente en numerosos espacios y mostraba diez retratos de comunistas, judíos y extranjeros, convirtiéndose en el símbolo de la propaganda nazi y del régimen de Vichy. Respecto al tema que nos ocupa, uno de los integrantes de este grupo era un español, llamado Celestino Alfonso, hijo de emigrantes españoles en Francia, el cual estuvo en una *Compagnie de Travailleurs Étrangers* (CTE) durante la campaña francesa y, posteriormente, en el marco de su participación en los FTP-MOI, colaboró en numerosas acciones, entre las que sobresale la ejecución el 28 de septiembre de 1943 de Julius Ritter, coronel de las SS encargado de supervisar en Francia el *Service du travail obligatoire* (STO).

Por lo que respecta a la presencia de este tema en la cinematografía, es evidente que el título más destacado es *L’Affiche Rouge* (Frank Cassenti, 1976), pero sin embargo con

⁶³¹Por lo que respecta a la bibliografía sobre los FTP-MOI cabe decir que existe una profusa cantidad de publicaciones de gran interés y con planteamientos muy exhaustivos. Citamos a continuación algunos de los títulos más significativos, siendo conscientes de la ausencia de importantes aportaciones: BOURSIER, Jean-Yves: *La guerre de partisans dans le Sud-Ouest de la France, 1942-1944. La 35e Brigade FTP-MOI*. Paris: L’Harmattan, 1992; COLLIN, Claude: *Carmagnole et Liberté: Les étrangers dans la Résistance en Rhône-Alpes*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000; COURTOIS, Stéphane; PESCHANSKI, Denis; RAYSKI, Adam: *Le sang de l’étranger. Les immigrés de la MOI dans la Résistance*. Paris: Fayard, 1989; LAMAZÈRES, Greg: *Marcel Langer, une vie de combats. 1903-1943. Juif, communiste, résistant... et guillotiné*. Toulouse: Privat, 2003; LAROCHE, Gaston (Boris Matline, Colonel FTPF): *On les nommait des étrangers*. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1965; PESCHANSKI, Denis: *Des étrangers dans la Résistance*. Paris: Musée de la Résistance, Éditions de l’Atelier, 2002; VERBIZIER, Gérard de: *Ni travail, ni famille, ni patrie. Journal d’une brigade F.T.P.-M.O.I., Toulouse, 1942-1944*. Paris: Calmann-Lévy, 1994.

⁶³²Existe también un copioso número de estudios sobre este asunto, mencionemos al respecto algunos de los más importantes: GARNIER-RAYMOND, Philippe: *L’Affiche rouge*. Paris: Fayard, 1975; RAYSKI, Benoît: *L’Affiche rouge, 21 février 1944. Ils n’étaient que des enfants...* Paris: Le Félin, 2004; ROBRIEUX, Philippe: *L’Affaire Manouchian – Vie et mort d’un héros communiste*. Paris: Fayard, 1986; TCHAKARIAN, Arsène: *Les Francs-Tireurs de l’Affiche rouge*. Paris: Messidor, Éditions Sociales, 1986.

anterioridad a esta producción ya existieron dos proyectos sobre ello, si bien ninguno de los dos finalmente fue llevado a cabo. Siguiendo un orden cronológico, procede citar en primer lugar un guión escrito por Claude y Raymond Lévy también titulado *L’Affiche Rouge*, el cual fue depositado en la *Société des Auteurs de Films* en abril de 1964 -año en el cual tuvo lugar el veinte aniversario de la ejecución del grupo Manouchian-, y cabe decir al respecto que la historiadora Suzanne Langlois considera que nunca llegó a realizarse a causa de la precensura a la que en esas fechas se sometían los films⁶³³. En segundo lugar sería conveniente aludir a *Le Temps des cerises*, un proyecto cuyo guión se debe a Armand Gatti y data de los años 1965-1966, centrado en la situación que tuvieron que vivir los miembros del grupo Manouchian⁶³⁴; un título que a su vez nos remite de manera directa a una canción vinculada a la izquierda política⁶³⁵.

Por otra parte, esta misma canción se cantará precisamente en el film más emblemático sobre este proceso, el ya mencionado *L’Affiche Rouge* (Frank Cassenti, 1976). De hecho, ya anteriormente hemos mencionado que no sólo todo el sumario fue totalmente oscuro, sino que además tuvo una importancia muy destacada en términos de publicidad, comunicación y propaganda, debiendo señalar que dicho cartel contenía unas calificaciones sumamente directas y alarmantes que pretendían justificar la ejecución: “*Des libérateurs? La libération par l’armée du*

⁶³³Dicha autora sostiene que el film quería tratar temas que podían resultar bastante espinosos, concretamente los precisa en los siguientes: “*Le scénario accumule les douloureux face à face avec le passé: le racisme des policiers français lors de la grande rafle des Juifs; la tactique d’action immédiate que privilégie la MOI, qui est a peu près la seule à mener des actions armées dans Paris à ce moment; les attentats individuels contre l’armée allemande et ses hauts gradés; la volonté de l’occupant de discréditer la Résistance en utilisant le racisme de la population française, en présentant sur l’Affiche rouge le titre “La libération par l’Armée du crime”, où l’origine étrangère des résistants est soulignée; la mention des camps d’internement français pour les combattants de la guerre d’Espagne; la lutte contre le fascisme n’est pas terminée*”, en LANGLOIS, Suzanne: *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De La Libération de Paris à Libera me*. Paris: L’Harmattan, 2001, pp. 233-234.

⁶³⁴Para más información sobre este proyecto, véase: GATTI, Stéphane; SÉONNET, Michel: *Armand Gatti. Journal illustré d’une écriture*. Montreuil: Centre d’action culturelle de Montreuil, La parole errante, 1987, p. 25. El proyecto también recibió otro nombre, pues directamente fue denominado *L’Affiche Rouge*.

⁶³⁵Esta canción homónima, escrita en 1866 por parte de Jean-Baptiste Clément y con música de Antoine Renard, está estrechamente relacionada con la Comuna de París y, por consiguiente, asociada a un contexto político de izquierdas. La pieza evoca una revolución y, dado su contenido de cariz político izquierdista sumado a su popularidad, ha sido utilizada en el cine en diversas ocasiones, entre las cuales destacaría un film del ya considerado Jean-Paul Le Chanois, titulado precisamente *Le temps des cerises* (1938), cuyo argumento giraba en torno al destino de dos familias de posiciones sociales totalmente opuestas en distintos momentos históricos (1895, 1900, 1914, 1937), centrándose en la historia social y aludiendo a la lucha por el derecho a la jubilación, un tema que era de vital importancia en esa fecha y que el Partido Comunista Francés defendió fervientemente en una conferencia nacional que tuvo lugar los días 22 y 23 de enero de 1937. Por su parte, la producción *París, bajos fondos* (Casque d’Or, Jacques Becker, 1952) convertirá el tema en su principal *leitmotiv*, considerando que el tiempo mejor era el del *Front Populaire* (1936-1938), el cual pudo tomar como referente la Comuna de París para encontrar una dirección política. También aparecía en *Fin de jornada* (La fin du jour, Julien Duvivier, 1939), siendo cantada la canción por los residentes de un asilo, así como también la entonarán otros ancianos asilados en *Jonás, que cumplirá los 25 años en el año 2000* (Jonas qui aura 25 ans en l’an 2000, Alain Tanner, 1976), concretamente el actor Raymond Bussières, el cual justamente apareció en el mencionado film de Becker. Una canción que ha servido para transmitir que la vida fue mejor en 1936 que en 1968; una tonada, pues, para utopías políticas y sociales perdidas, cuya raigambre con la izquierda hizo, por ejemplo, que se eligiera para el funeral de François Mitterrand en 1996.

crime!”, acompañada de las diferentes fotografías de diez integrantes del grupo Manouchian, cada uno de ellos identificado por su nombre, nacionalidad y número de atentados perpetrados, así como en la parte inferior había seis fotografías de armas, asaltos y destrucciones [Fig. 51].

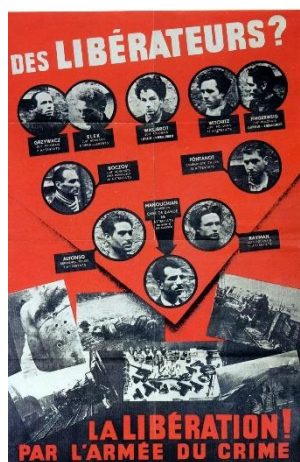


Fig. 51

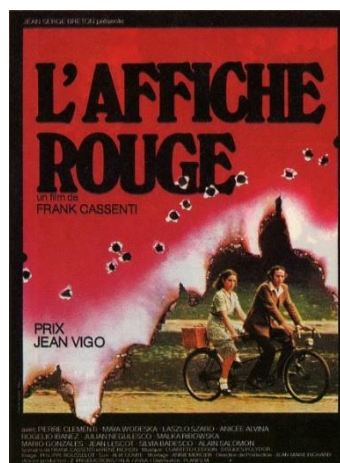


Fig. 52

Este caso es, pues, un ejemplo paradigmático de la importancia que jugó la propaganda alemana como maniobra de manipulación, evidenciando la facilidad de tergiversación, así como la espectacularización programática de los eventos. Justamente el film de Frank Cassenti [Fig. 52] aborda muy bien desde la ficción esta cuestión y, en ese sentido, destaca especialmente el propio comienzo del largometraje: éste empieza con la pantalla en negro y se escuchan dos voces que aluden a un deseo de representar a los resistentes que fueron asesinados por los nazis en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Sin duda es fundamental destacar que estos interlocutores se plantean cómo, de qué manera deberían hacerlo, puesto que nada saben de ellos, queriendo partir de su historia para convertirla en la suya. Justo cuando comienzan a contar los hechos históricos la pantalla negra cede el paso a las imágenes del grupo Manouchian que se dirige, andando por el bosque, hasta el emplazamiento de su ejecución⁶³⁶. De hecho, el propio film se convertirá en una reflexión sobre el propio concepto de representación, evidenciando por consiguiente la labor de manipulación histórica y la estrategia empleada por los nazis para transformar este evento en un puro espectáculo. Consecuentemente se aludirá a la naturaleza representativa desde el principio del film, de manera que en el momento justo en el que los

⁶³⁶Concretamente el diálogo entre las dos voces es el siguiente: Uno: “Écoute, n’oublie pas que tout cela c’est passée il y a un peu plus de 30 ans, la plupart d’entre nous n’était pas né.” / Otro: “30 ans, c’est n’est pas si loin temps. On n’a pas eu le temps d’oublier pourquoi ils vivaient et pourquoi ils sont morts.” / Uno: “Non, ce que je me demandais c’est comment nous allons parler d’eux, les représenter, nous ne savons presque rien sur eux.” / Otro: “Au fond c’est simple, ils étaient des hommes et des femmes comme nous.” / Uno: “Non, justement pas comme nous. Même si leur combat rassemblait au notre.” / Otro: “Nous partirons des faits historiques et leur histoire sera la notre.”

oficiales deberían ejecutar al grupo Manouchian, se cede el espacio a los créditos de la productora y luego se muestra una secuencia en la que hablan una profesora de baile y sus alumnos, preguntando la maestra lo siguiente: “*Alors vous voulez faire une pièce théâtrale sur l’Affiche Rouge?*”, a lo que responde un alumno: “*Oui, un spectacle*”. La intencionalidad del film, así como la advertencia que lanza Cassenti al espectador, consiste en avisar de lo sencillo que es manipular los hechos históricos cuando éstos se representan, cuando son estetizados por medio del arte, una idea muy bien explicada por parte de Peter Brunette en los siguientes términos: “*The fact that they are going to try to reconstruct the past (in both the play and the movie), to select and arrange the real events to make an aesthetic object (and invariably include their own subjective responses to the events), will distort to some unavoidable extent what “really” happened. And this is what Cassenti would have us understand: the awesome power of art to modify and manipulate. By continually confusing the two, he shows us how different art really is from life. As spectators, he suggests, we are too readily passive and uncritical and thus easily manipulated. Cassenti spends the rest of the picture brilliantly preventing our accustomed slide into illusion*”⁶³⁷.

No obstante, si bien este largometraje es uno de los más importantes, también posteriormente a él se producirán numerosas propuestas francesas cuyo tema principal será justamente este asunto en concreto o bien los FTP-MOI en general. En ese sentido y partiendo de esta doble posibilidad, por lo que respecta a los films que tienen como centro de interés la ejecución del grupo Manouchian, es preciso atender en primer lugar a una realización de Armand Gatti, figura ya aludida anteriormente en relación a un guión que escribió sobre el grupo Manouchian allá en el año 1965⁶³⁸. Si bien ese proyecto de guión no fructificó, reprendió la idea años más tarde y realizó siete vídeos⁶³⁹, cada uno de una hora de duración, agrupados todos ellos bajo el título de *La Première Lettre (1977-1979)* y focalizados en la figura de Roger Rouxel, uno de los integrantes de este grupo y, por tanto, uno de los 23 fusilados en el Mont Valerien⁶⁴⁰.

⁶³⁷BRUNETTE, Peter: “The Red Poster (L’affiche rouge) by Frank Cassenti”. *Film Quarterly*, vol. 31, núm. 2, invierno 1977-1978, p. 48.

⁶³⁸Este escritor, poeta, dramaturgo y cineasta, cuya obra tuvo siempre una importante vocación política, sintió un especial interés por el papel que desempeñaron los españoles en territorio francés, citemos al respecto en el ámbito teatral una obra suya como es *Le dernier maquis*, realizada en abril de 1985 en el contexto de su segunda estancia en el *Collectif de recherche sur l’animation, la formation et l’insertion* (CRAFI), llevado a cabo en el *Archéoptéryx*, un taller de creación popular en Toulouse, dirigido por el propio Gatti. Más concretamente, la obra se centraba en los grupos anarquistas españoles que prolongaron su lucha antifascista en los años cincuenta y, de hecho, ya en 1983 desarrolló un primer proyecto sobre la cuestión, titulado *Les Montagnes qui traversent les révolutions perdues*. El fondo documental en línea de Armand Gatti contiene una sustanciosa información sobre la pieza, véase al respecto: <http://www.archives-gatti.org/index.php?art=150>

⁶³⁹Los títulos de éstos son los que siguen: *Roger Rouxel, La Région, L’École, Les Loulous, L’Usine, La Résistance, La Dernière nuit, Chants des films de La Première lettre*.

⁶⁴⁰Es posible consultar una información muy detallada sobre este proyecto, sobre la individualidad de los citados films y sobre documentación relacionada con los mismos en la web de los archivos d’Armand Gatti, concretamente en: <http://www.archives-gatti.org/index.php?art=45> Por otra parte, tanto el guión (escrito en

Parece pues bastante evidente el interés que suscitó este hecho en los años sesenta y setenta, pero sin embargo en la siguiente década quedará suspendida su presencia para ser retomada en los noventa con gran fuerza, llegando a aparecer en numerosos films desde entonces hasta nuestros días. Procedamos a continuación a enumerar los diferentes títulos de no ficción que se ocuparon de este proceso para poder atender, más adelante, a las perspectivas adoptadas a la hora de enfocar la cuestión, de modo que debemos citar las siguientes propuestas: *Relais 4. L’Affiche Rouge 1 et 2* (Jean Laborit, Annie Breit, Jacques Dugowson, 1990), un trabajo de alumnos de cortometraje sobre la situación de los extranjeros en la Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial y su participación en la liberación de Francia; *L’Affiche Rouge* (Christophe Muel, 1994), un repaso sobre los principales hechos acaecidos evocados por Patrick Rotman acompañado por el historiador Stéphane Courtois, empleando testimonios, breves reconstrucciones e imágenes de archivo; *La traque de l’affiche rouge* (Georges Amat, Denis Peschanski, 2007), propuesta con una clara posición ideológica respecto a ciertas producciones anteriores, cuestión que consideraremos acto seguido; *Mont Valérien, aux noms des fusillés: 1940-1944* (Pascal Convert, 2003), realizado por un artista plástico que también creó, en 2002, un monumento a la memoria de estos fusilados; en este caso empleará los testimonios de los familiares de ejecutados y antiguos resistentes para acercarse a estas personas cuyos nombres no han pasado a la historia como héroes de la Resistencia, a diferencia por ejemplo de grandes figuras como Honoré d’Estienne d’Orves, así como también ahondará en su propia memoria familiar de la guerra, todo ello acompañado por una voz en *over* en primera persona que responde a la del director y que no sólo pretende contextualizar los hechos sino efectuar reflexiones sobre la memoria y el olvido, considerando también la construcción del mencionado monumento que creó a iniciativa de Robert Badinter, senador des Hauts de Seine⁶⁴¹.

Al margen de estos planteamientos de corte documental, merece una mención aparte el largometraje *L’armée du crime* (Robert Guédiguian, 2009), no sólo por tratarse de la única realización de ficción que aborda el tema, sino también por las discrepancias que existieron en su

dos cuadernos) como un texto manuscrito que recoge el tema general, están digitalizados y son accesibles mediante la web de la Biblioteca Digital de la Universidad Paris 8. Los enlaces de consulta son los siguientes: Cuaderno 1 – <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/113863-Premiere-Lettre-La-cahier-1.html>; Cuaderno 2 – <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/113864-Premiere-Lettre-La-cahier-2.html>; Tema general – <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/113865-Premiere-Lettre-La-Theme-general.html>

⁶⁴¹El interés de este artista por la Resistencia francesa le llevó a escribir una biografía histórica sobre Joseph Epstein (CONVERT, Pascal: *Joseph Epstein, bon pour la légende*. Paris: Editions Atlantica-Seguiet, 2007), así como a crear un par de esculturas (*Lettre au fils* y *Le temps scellé*) y a realizar un documental: *Joseph Epstein, bon pour la légende* (Pascal Convert, 2007). También centrado en otro resistente escribió un libro, concretamente sobre Raymond Aubrac (CONVERT, Pascal: *Raymond Aubrac: Résister, reconstruire, transmettre*. Paris: Éditions du Seuil, 2011), a quien también le consagró un par de documentales: *Raymond Aubrac. Les années de guerre* (Pascal Convert, Fabien Béziat, 2010) y *Raymond Aubrac, reconstruire* (Pascal Convert, Fabien Béziat, 2012).

recepción crítica a la hora de valorarla en términos de adecuación histórica y de puntos de vista ideológicos. En ese sentido, si atendemos a la prensa no especializada, el diario *Le Monde* acogió una enconada disputa entre dos historiadores y el propio director, contestando este último a las tajantes afirmaciones de los primeros. Ciertamente el interés de esta discusión excede el propio film en términos estéticos y cinematográficos, pues las detracciones son de tipo ideológico; justamente uno de los historiadores que firma los implacables reproches había realizado anteriormente un documental sobre los FTP-MOI, una propuesta que analizaremos más adelante. Concretamente nos referimos a Stéphane Courtois, quien junto a Sylvain Boulouque firmó un escrito⁶⁴² en el cual lanzaba numerosas objeciones al cineasta, sintetizables en las siguientes consideraciones: el relato se constituye en una leyenda de tipo eclesiástico (posición crítica de uno de los mártires mientras suena la Pasión); el personaje de Marcel Rayman aparece representado como alguien que sin dificultad alguna elimina a los oficiales alemanes, pasando por alto la jerarquía de los FTP-MOI y la baja proporción de atentados individuales perpetrados por dicha organización; la actitud diaria de los militantes clandestinos, que viven como si estuvieran inmersos en un contexto de paz; la expresión de un sentimiento antiestalinista de uno de los militantes, mientras que la mayor parte de los miembros del FTP-MOI eran estalinistas y la victoria de Stalingrado estaba muy presente; la manera cómo se plantean los motivos de la derrota de los FTP-MOI; la imagen brutal y sanguinaria de la policía; y el encuentro y arresto de Manouchian – Epstein. Robert Guédiguian, pocos días después, contestó al mismo periódico⁶⁴³ intentando contradecir todos los ataques recibidos, destacando que justamente había leído y tenido en cuenta el libro de Stéphane Courtois, coescrito junto con Denis Peschanski y Adam Rayski, titulado *Le sang de l'étranger*⁶⁴⁴, sosteniendo que lo que el historiador escribió en esas páginas entra totalmente en contraposición con los reproches que efectúa contra su film. Una vez consideradas punto por punto todas las cuestiones que se plantearon en el otro texto, asevera que partió justamente del mencionado libro; pero la polémica no terminó aquí: en el mismo periódico, un tiempo después, Elyse Frydman, hija de Mme. Frydman (mencionada en el film) y prima de Marcel Ryman, acusó al director de no ser fiel a la realidad histórica, en lo que se refiere a determinadas relaciones entre personajes, afirmando estar sorprendida de que el realizador no haya hablado con familiares de los protagonistas de los hechos para conocer mejor los acontecimientos, así como incidiendo también en la idea de que el film quiere crear una leyenda, estimando que “*Ces héros n'ont pas besoin de légende, monsieur Guédiguian, ils ont surtout*

⁶⁴²BOULOUQUE, Sylvain; COURTOIS, Stéphane: “L'armée du crime' de Robert Guédiguian, ou la légende au mépris de l'histoire”. *Le Monde*, 14-11-2009.

⁶⁴³GUÉDIGUIAN, Robert: “L'Affiche rouge', cinéma, histoire et légende, par Robert Guédiguian”. *Le Monde*, 21-11-2009.

⁶⁴⁴Su referencia concreta es la siguiente: COURTOIS, Stéphane; PESCHANSKI, Denis; RAYSKI, Adam: *Le sang de l'étranger...*, *Op. Cit.*

*besoin de vérité*⁶⁴⁵.

Se ha aludido a los problemas de acogida que tuvo el largometraje en tanto que dan buena cuenta de la complejidad ideológica que entraña abordar estos hechos, una cuestión que también se hace muy evidente cuando se valoran los acercamientos fílmicos que se han propuesto no sólo de *l’Affiche Rouge* en particular, sino también de las acciones e importancia de los FTP-MOI, generándose una suerte de diálogo entre distintas producciones que procuran reafirmar sus puntos de vista contradiciendo las posturas defendidas por otras. Para poder considerar este asunto, corresponde mencionar las propuestas documentales que se han acercado a estas organizaciones, destacando especialmente aquellas realizadas por Mosco Levi Boucault o Stéphane Courtois -de quien justamente acabamos de citar su crítica al film de Robert Guédiguian-, cuyos títulos son los que siguen: *Des terroristes à la retraite* (Mosco Levi Boucault, 1987) y *Ni travail, ni famille, ni patrie: Journal d’une brigade FTP-MOI, Toulouse (1942-1944)* (Mosco Levi Boucault, 1993). El primero de ellos gira en torno al grupo Manouchian, desde su comienzo e integración en la Resistencia hasta su arresto y fusilamiento, contando con testimonios, pero también con interesantes materiales de archivo que dan buena cuenta de cómo se vinculó a los extranjeros con terroristas. Pero, sin embargo, por lo que respecta a la polémica que causó, ésta radica en las acusaciones que se lanzan al Partido Comunista Francés de haber traicionado a dicho grupo, llegando a ser anulada la difusión del film en la televisión por parte de la cadena Antenne 2, tras la decisión de un jurado de honor formado por antiguos resistentes⁶⁴⁶. En relación al segundo mencionado, se focaliza en la *35ème brigade* de Toulouse⁶⁴⁷ y parte de los testimonios de aquellos que la integraron y sobrevivieron, haciendo un especial hincapié en la condición de extranjeros de muchos de ellos, remarcando, entre otras nacionalidades, la presencia de españoles⁶⁴⁸. Los

⁶⁴⁵FRYDMAN, Elise: “Lettre ouverte à Robert Guédiguian, par Elise Frydman”. *Le Monde*, 26-11-2009.

⁶⁴⁶En los archivos del *Institut National de l’Audiovisuel* (INA) es posible visualizar la noticia de la misma cadena en la cual se explica el porqué de esta decisión (28 mayo 1985), dando la palabra a Claude Bourdet y luego al propio Jean Mosco. En Antenne 2 se dijo que la presidencia de la cadena aceptó la decisión de la alta autoridad del jurado de honor, retransmitiendo las consideraciones de Claude Bourdet, quien afirma que el hecho de insinuar que los resistentes comunistas fueron entregados por el Partido Comunista es difamación y que por ello no debería difundirse por la televisión, pues se trata de una operación política de gran envergadura y este no debe ser el rol de la televisión francesa. El realizador defiende su postura sosteniendo que el film propone preguntas, no tiene certezas y que para nada se trata de un largometraje definitivo. <http://www.ina.fr/video/CAB8501445901/manouchian-video.html>

⁶⁴⁷Existe una variada bibliografía sobre esta unidad; véanse, entre otros estudios, los siguientes: AA.VV.: *Franc-Tireurs et Partisans de la Main-d’Oeuvre Immigré*. Toulouse: Impr. De l’Indre, 35ème Brigade Marcel Langer, 1983; CUVELLIEZ, Jean-Louis: *Les débuts de la Résistance à Toulouse et dans la région*. Toulouse: Privat, 1995; GOUBET, Michel: *La Résistance Étrangère à Toulouse: 1940-1944*. Paris: Institut d’Histoire du Temps Présent (IHTP), 1995; JORNET, José: *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées. Exil, histoire et mémoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2004; LAMAZÈRES, Greg: *Marcel Langer, une vie de combats...*, *Op. Cit.*; PIGNOT, Jean-Pierre: *Aspects de la résistance à Toulouse et dans sa région «Libérer et Fédérer»*, *trabajo de fin de carrera*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1976; URMAN, Claude: *25ème Brigade – Marcel Langer: Francs-tireurs et partisans de la main-d’oeuvre immigré, Toulouse 1940-1944*. Toulouse: Amicale de la 35ème brigade, 1994.

⁶⁴⁸Ambos documentales han sido editados en DVD y distribuidos por *Arte* conjuntamente bajo el título “Les

documentales de este realizador toman como punto de partida las investigaciones del citado historiador Stéphane Courtois, sosteniendo unos pareceres que luego fueron refutados en otro film que ya hemos mencionado anteriormente, concretamente nos referimos a *La traque de l'affiche rouge* (Jorge Amat, Denis Peschanski, 2007). Así pues, este largometraje pretende negar las insinuaciones efectuadas por Mosco Levi Boucault de una supuesta traición del Partido Comunista Francés, incorporando partes ficcionadas y articulado como una especie de investigación policial en la cual será fundamental el papel del historiador Denis Peschanski, adquiriendo un gran protagonismo no sólo como narrador de los hechos sino como activo directo en la propia pesquisa. Por si pudiese haber cualquier atisbo de duda, dicha contestación ideológica no sólo se intuye de una manera muy evidente en la producción, sino que el propio Jorge Amat afirmó su clara intención al respecto⁶⁴⁹.

Sin duda alguna estos films son los más relevantes teniendo en cuenta la problemática que ponen en evidencia; citaremos sin embargo otras producciones, todas ellas de no ficción, que también han abordado este asunto: *Mémoire de résistance: FTP-MOI* (Raphaël Requena, Roland Trempe, 1992), a propósito de las actuaciones de los combatientes de los FTP-MOI de Lyon, valorando el porqué de su combate y su compromiso a partir de las palabras de varios testigos; *Étrangers et nos frères pourtant... Les FTP-MOI dans la Résistance: les détachements Liberté (Grenoble) et Carmagnole (Lyon)* (Claude Colin, Denis Cugnod, 1994), cuyo título ya es muy significativo de los espacios geográficos en los que se focaliza; o un par de realizaciones que quieren conectar estos hechos con el presente, tales como *Les oubliés de l'histoire, les étrangers dans la Résistance et la Libération* (Daniel Kupferstein, 1992), sobre los hombres y mujeres extranjeros que lucharon por una Francia libre en la Resistencia y en la Liberación y que sin embargo, tras estos hechos, no tuvieron demasiada buena fortuna, teniendo grandes dificultades para encontrar trabajo o para obtener la nacionalidad francesa, sin lograr ningún tipo de reconocimiento por su lucha; o *Les FTP-MOI dans la Résistance* (Mourad Laffitte, Laurence Karsznia, 2013), una interesante propuesta no sólo porque cubre los grupos de varias zonas -el grupo Manouchian (Île de France), los batallones Carmagnole-Liberté (Lyon y Grenoble), Marat

FTP-MOI, Paris-Toulouse, 1942-1944”, además, la propia edición viene acompañada por distintos complementos audiovisuales, entre los cuales destacan, entre otros, un par de entrevistas al ya mencionado Stéphane Courtois.

⁶⁴⁹ Así lo declaró en una vasta entrevista, realizada por Odette Martinez-Maler y Laurent Véray, siendo muy elocuentes al respecto las siguientes palabras que pronunció: “*Moi, mon récit au début n'est qu'une envie de connaître: mon premier moteur est là. Par exemple sur l'Affiche Rouge, il y avait eu des films et des livres qui voulaient montrer que le réseau était tombé à la suite d'une trahison du Parti communiste français. Penser qu'on avait raconté tellement d'histoires, proposé tellement d'interprétations plus loufoques les unes que les autres, et sans rapport avec la vérité, c'était pour moi, incompréhensible. Donc, il y avait ce besoin en moi, depuis longtemps, de remettre les choses au point.*”, en AMAT, Jorge; PESCHANSKI, Denis: “À propos du documentaire. La Traque de l'affiche rouge”. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1/2008, núm. 89-90, p. 55.

(Marsella) y la brigada 35 (Toulouse)- sino justamente porque se interroga sobre el contexto actual y valora la discriminación que sufren los extranjeros hoy en día⁶⁵⁰.

Para concluir este punto, tan sólo nos queda citar una curiosa realización de no ficción que enlaza con el primer largometraje dedicado al *Affiche Rouge*, pues precisamente se trata de una propuesta de Frank Cassenti, titulada *Chroniques de résistance* (Frank Cassenti, 2013). Igual que en el caso anterior, en esta ocasión también se propone un acercamiento bastante peculiar a la Resistencia, pues si bien en el primer film se optó por abordar dicha temática a partir de una reflexión vinculada con el mundo escénico, en esta ocasión será la música el vehículo empleado para aproximarse a la cuestión: músicos y actores de los Estados Unidos, Inglaterra y Francia se encontrarán en Treignac, una población de la región de Lemosín (departamento de Corrèze), un lugar muy relevante en cuanto a las acciones del maquis se refiere y en el cual se reunirán para preparar una actuación con el mismo nombre que el film, contando con resistentes y con textos escritos hoy en día sobre luchas actuales. De hecho, durante una semana y bajo la dirección del compositor y pianista británico Tony Hymas, los músicos y actores se apoderaron de textos de poetas vinculados con la Resistencia (caso de Robert Desnos o René Char, entre otros), así como también de canciones de ese contexto, culminando el proceso con la propia representación, celebrada en la sala de fiestas del mencionado municipio, a la cual se acercó también un hombre que con catorce años participó en la Resistencia: Michel Lagrefeuille. El acercamiento a los hechos históricos, la vinculación entre realidad y ficción, la convivencia de diferentes artes en el seno del largometraje, los conceptos de espectáculo y representación, así como la voluntad de presentar una propuesta que huya de los lugares comunes de la mayoría de las realizaciones, son elementos que nos permiten trazar un puente entre este trabajo y el film de 1976; una idea que todavía gana mayor solidez si tenemos en cuenta que esta producción integra incluso algunas secuencias de *l’Affiche Rouge*, aunque al presentarlas descontextualizadas de la totalidad del largometraje éstas cobran nuevos sentidos, sobre todo si tenemos presente que vienen acompañadas de música y lecturas de poemas, encuadrándose perfectamente en el conjunto del film, clara revisión y continuación de su antecedente.

Una vez considerada la representación del maquis y de los FTP-MOI, corresponde a continuación valorar cómo la cinematografía ha abordado la presencia de las células clandestinas, es decir, ya no se trata de atender a la participación de los españoles en la guerrilla o en la lucha

⁶⁵⁰Esta idea queda muy bien resumida en la página web de la propia productora, *Images Contemporaines*: “Au-delà du nécessaire travail de mémoire, ce documentaire questionne notre présent. Aujourd’hui, face au démantèlement systématique, des acquis du Programme du Conseil National de la Résistance, face aux discriminations de toute sorte et à leur banalisation, face à stigmatisation de “l’étranger”, désigné comme le parfait responsable de tous les maux de notre société, comment en pas s’interroger sur cette éternelle stratégie de la peur et sur le sens de toute résistance?”, <http://images-contemporaines.com/notre-boutique/les-ftp-moi-dans-la-resistance/>

armada para lograr la liberación de Francia, pues estos movimientos tenían como objetivo conseguir la victoria de los aliados y, por consiguiente, evidenciar la derrota del fascismo, poniendo de manifiesto la necesidad de acabar con el régimen dictatorial español, sino que el tema que ahora nos ocupará nos lleva a las acciones clandestinas desarrolladas con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial concretadas en las actuaciones emprendidas en pos de repercutir directamente en el Estado español. En ese sentido podemos destacar al respecto cuatro producciones, una española y tres francesas: *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002), *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966), *Las rutas del sur* (Les routes du Sud, Joseph Losey, 1978) y *Ah c'était ça la vie!* (Frank Apprederis, 2008).

Por lo que respecta a la primera mencionada, ya citada anteriormente a propósito del exilio con destino a Francia, cabe decir que se trata de uno de los largometrajes de ficción más interesantes en relación a la representación de la temática que nos ocupa en tanto que aborda seis cuestiones primordiales: el trabajo de las células comunistas clandestinas en Francia, la vida cotidiana y en comunidad de los exiliados en el país de acogida, el tema de la desaparición física de los espacios durante una ausencia prolongada, la importancia que tiene la emigración política como experiencia traumática en la psicología del afectado, otros motivos que pueden provocar el exilio aparte de las razones políticas -caso de la homosexualidad⁶⁵¹- y los movimientos migratorios en la sociedad actual. Antes de acometer estos asuntos, es conveniente sintetizar muy brevemente el argumento del largometraje, cuya acción se sitúa a comienzos de los años 2000 y expone la historia de un joven, Víctor, que debe reunirse con su familia en París porque su padre está muy enfermo, a punto de morir, y creen que está perdiendo la cabeza. Lo que le sucede al anciano, es decir, al protagonista, llamado Max -interpretado por Fernando Fernán-Gómez-, es que mezcla los recuerdos del pasado con el presente y cree que debe actuar ahora para evitar sucesos acaecidos en el pasado. Sin querer ahondar en profundidad en las intrigas que presenta el film, baste mencionar aquellos hechos sustanciosos respecto al fenómeno que nos ocupa y, en esta dirección, acompañarlos de valoraciones para considerar los seis aspectos mencionados. En síntesis podemos comentar que Max no quiere tomar su medicación porque cree estar siendo víctima de un complot que le impedirá avisar a un hombre llamado Rancel de que su vida corre peligro y al que debe encontrar a la vera de una fuente. Será tarea del hijo, que acaba de regresar

⁶⁵¹En relación a la homosexualidad como motivo migratorio, podemos remitir nuevamente a un título como *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), film en el que uno de los tres personajes principales, Mario, un cantante homosexual, tendrá que partir hacia Argentina, lugar donde se desarrollará precisamente el largometraje que constituye la continuación de éste, *Las cosas del querer 2* (Jaime Chavarri, 1994). Empero, en ambos casos se ahonda poco en la situación sociopolítica del momento y en la represión, prefiriendo centrarse más bien en las anécdotas de los personajes que permiten mostrar un contexto pero sin emitir reflexiones críticas. Tal como ya hemos destacado, el personaje de Mario estaba inspirado en los inicios del cantante de copla español Miguel de Molina.

temporalmente de Buenos Aires, donde vive y trabaja, intentar descubrir si se trata de una historia cierta o si, simplemente, su padre está perdiendo la cabeza. Tras ciertas investigaciones, el joven descubrirá que la supuesta fuente era en realidad el nombre de un café, *La fuente*, en el que se reunía la comunidad española⁶⁵², al lado del cual su padre tenía (y tiene todavía) un piso. Así pues, se considera la cuestión de cómo cambian los espacios a lo largo del tiempo, a pesar de que en este caso se trate no del país que deja el exiliado sino de la morfología de la ciudad de acogida. Además, el hecho de rememorar con tal intensidad y en un momento tan crucial -en el preludeo de la muerte-, estos lugares y acontecimientos que sucedieron en esas fechas contribuye a evidenciar el impacto que tuvieron para el exiliado, no sólo cuando los vivió sino que también han conseguido hacerse con un espacio privilegiado dentro de sus recuerdos. No debemos olvidar, además, que muy pocos films se refieren a la estancia de los exiliados en el país que los recibe y, en este caso, el hecho de citar este café pone en evidencia la vida en sociedad de estos emigrantes por causa política. Sobre estos lugares, María Marcos Ramos comenta que justamente este piso del protagonista se hallaba al lado del Hotel Lutétia, sitio en el que fueron acogidos de manera temporal en 1945 bastantes supervivientes de los campos nazis antes de regresar a sus hogares, de manera que esta autora expone, con muy buen criterio, la voluntad que presenta este largometraje de querer trazar una cierta continuidad entre la historia de los españoles y la Segunda Guerra Mundial⁶⁵³. Siguiendo con el argumento, debemos destacar que el joven se enterará de que su padre había formado parte de una célula comunista de exiliados y que el tal Rancel, llamado en realidad Joaquín Navarro, era el enlace de su padre y fue detenido por la policía franquista en un tren en el que Max también debería haber viajado. Finalmente logrará entrar en contacto con Joaquín y éste le explicará que mantuvo con su padre una relación sentimental y que precisamente fue su madre quién, a causa de los celos que sentía, le delató para que lo detuvieran y que él y Max ya no se volvieron a ver jamás. El film finalizará con el entierro de Max y con el hijo de éste entregándole a Joaquín una carta escrita por su antiguo amante. Una trama, pues, que a pesar de irse por veredas sentimentales o sugerir intrigas al espectador, pretende incidir con cierto detenimiento en el tema que nos ocupa, si bien no alude en ningún caso a cuál era el sistema de organización de las células o tampoco pretende profundizar en cuestiones de corte ideológico.

No obstante, a pesar del interés que pueda tener este largometraje en el contexto de la

⁶⁵²Ya anteriormente, a propósito de *Dos caminos* (Carlos Serrano de Osma, 1953), se ha comentado la importancia que tuvieron estos emplazamientos como puntos de reunión de la comunidad exiliada, del mismo modo que nos hemos referido también al relato de Max Aub “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” y a cómo éste fue adaptado de manera totalmente libre por Arturo Ripstein en *La virgen de la lujúria* (2006) y, en cierta medida, en un documental dirigido por Pedro Costa y José Ramón da Cruz titulado *Los que quisieron matar a Franco* (2006).

⁶⁵³Así lo expone en: RAMOS, María Marcos: “En la ciudad sin límites: una mirada personal al exilio”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, p. 181.

cinematografía española, sin lugar a dudas *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966) es el film de mayor importancia realizado sobre la lucha clandestina en el exilio contra el franquismo, con guión escrito por Jorge Semprún. Ya anteriormente nos referíamos a esta figura cuando considerábamos la deportación de españoles en campos de concentración nazis, pero sin embargo es necesario atender nuevamente a este escritor y político para poder tener en cuenta su trayectoria vital, pues además de ser el guionista de este film, también lo es del otro citado dirigido por Joseph Losey, estando los dos muy impregnados de los hechos que él vivió, pues no en balde podemos afirmar que el actor Yves Montand, protagonista en ambos, se convierte en una suerte de su *alter ego*. En este sentido es importante considerar que Jorge Semprún vivió en La Haya durante la Guerra Civil española, puesto que su padre, José María Semprún y Gurrea, intelectual republicano, escritor, político y diplomático, era embajador de España en esta ciudad; aun así, ya en 1939 se trasladó a París junto con su familia, realizando estudios de Filosofía en la Universidad de la Sorbona. Durante la Segunda Guerra Mundial luchó en la Resistencia, entrando también en contacto con los FTP-MOI, y ya en 1942 se afilió al Partido Comunista de España, siendo denunciado al año siguiente y, consecuentemente, detenido y deportado al campo de concentración de Buchenwald. Diez años más tarde, es decir, a partir de 1952, empezó a trabajar de manera permanente para el PCE, adquiriendo un rol importante dentro del mismo, formando parte del Comité Central (desde 1954) y del Comité Ejecutivo (desde 1956). Justamente en estas fechas desarrolló las tareas que es relevante tener presentes para poder comprender su papel como guionista de los films mencionados, pues en el seno del partido llevó a cabo una gran actividad clandestina en España (entre junio de 1953 y diciembre de 1962) bajo varios seudónimos, el más conocido de los cuales es Federico Sánchez, pero también tuvo otra identidad que es la de Juan Larrea. En 1962 Santiago Carrillo, en sus funciones de Secretario General, lo cesó de su actividad en la clandestinidad y en 1964 fue expulsado del partido junto con Fernando Claudín por no compartir ciertos aspectos defendidos por la línea oficial del Partido Comunista de España. Dos años más tarde consiguió tener un pasaporte con su nombre oficial y, en este punto, interrumpió su vida política activa hasta que fue Ministro de Cultura entre 1988 y 1991 dentro del Gobierno socialista de Felipe González.

No es en absoluto trivial tener en cuenta su trayectoria personal y política para poder considerar adecuadamente las realizaciones mencionadas pues, tal como ya se ha comentado, la biografía de Semprún tiene una fuerte huella en su obra, tanto literaria como cinematográfica. Por lo que respecta a la primera, cabe decir que escribió un par de libros que dan buena cuenta de sus vivencias de una manera muy directa -aunque gran parte de su obra literaria se basa en experiencias vividas de primera mano-, concretamente nos referimos a *Autobiografía de Federico*

Sánchez⁶⁵⁴ (1977) y a *Federico Sánchez se despide de ustedes*⁶⁵⁵ (1993), el primero de ellos centrado en su periodo de actividad clandestina dentro del Partido Comunista Español en los años cincuenta y el segundo referido a su actividad ministerial.

Una vez especificados los principales eventos biográficos y políticos de Semprún, procede abordar a continuación los films anteriormente aludidos, pues Yves Montand -en tanto que su *alter-ego*- le permite verbalizar sus pensamientos y opiniones, así como en cierta medida justificar sus posicionamientos y divergencias delante de determinadas actitudes del Partido Comunista de España⁶⁵⁶. Para poder considerar estas dos realizaciones, antes que nada es importante tener en cuenta que desde un principio hubo en Francia alrededor de la Guerra Civil española una suerte de mitificación, una visión romántica e idealizada de los hechos; es decir, se valoró como un conflicto armado que partía de la defensa de unos ideales y que se concretó en determinados episodios que fueron singularizados y señalados como hechos míticos; tales son, entre otros, el bombardeo de Guernica, el asesinato de Federico García Lorca, la participación de las Brigadas Internacionales, etc., unos sucesos idealizados por buena parte de la izquierda francesa y por los exiliados españoles. Justamente, tanto Jorge Semprún como Fernando Claudín consideraban que esta visión ensalzadora y nostálgica daba la espalda a la realidad de ese momento, entrando en una especie de adulación de un pasado que impedía tener, a su entender, una correcta visión del presente; y fue esta perspectiva la que les supuso la expulsión del partido. Precisamente el film de *La guerra ha terminado* le permitió a Semprún, en tanto que guionista, llevar a cabo una exposición de sus ideas al respecto y efectuar una crítica a la visión irreal e inmovilista por la que apostó la línea oficial del partido⁶⁵⁷, así como también plantear cómo se vivía en el exilio la situación española en los años sesenta⁶⁵⁸ y cuáles eran las opciones que se contemplaban⁶⁵⁹. Si

⁶⁵⁴SEMPRÚN, Jorge: *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1977.

⁶⁵⁵SEMPRÚN, Jorge: *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets, 1993.

⁶⁵⁶Mencionemos también que Jorge Semprún escribió una biografía de Yves Montand, en la cual también se refiere a sus propias opiniones respecto a los films en los que aparecía éste actor y de los cuales él fue el autor de los guiones. La referencia exacta de la misma es la siguiente: SEMPRÚN, Jorge: *Montand: la vie continue*. Paris: Denoël, 1983.

⁶⁵⁷Esta cuestión de las distintas perspectivas adoptadas con respecto a la realidad de España, así como la diferente percepción que se tenía del país, anclado en un pasado heroico, queda muy explicada por parte de Gilles Deleuze en la distinción que efectúa de los diversos tiempos que conviven en el film, exactamente afirma lo siguiente: “*Le présent du héros n'est lui-même qu'un 'âge' de l'Espagne qui n'est jamais donné comme présent. Il y a l'âge de la guerre civile, auquel le comité en exil reste fixé. Il y a le nouvel âge des jeunes terroristes radicaux. Et le présent du héros, 'permanent' de l'organisation, n'est lui-même qu'un âge de l'Espagne, niveau qui se distingue de celui de la guerre civile autant que de la jeune génération qui ne l'a pas connue. Ce qui apparaît comme passé, présent, futur, c'est aussi bien trois âges de l'Espagne, de manière à produire quelque chose de nouveau, soit en décidant entre eux, soit dans les marques de l'indécidable*”, en DELEUZE, Gilles: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985, pp. 154-155.

⁶⁵⁸Como muy bien sostiene Vicente Sánchez-Biosca, esta visión romántica de la Guerra Civil y del halo de romanticismo que envolvía al asunto era un componente muy presente en las opiniones de los propios exiliados, una cuestión que aborda claramente el film; concretamente este autor lo resume del siguiente modo: “*C'est n'est pas risqué d'affirmer que La guerre est finie dialoguait in absentia avec cette image officielle de l'Espagne que le film voulait combattre mais en combattant en même temps la stratégie du*

bien todo el largometraje actúa como una reflexión sobre la situación del Estado español, éste “sólo” aparece en un fuera de campo omnipresente y es por él por quien se piensan (y ejecutan) todas las acciones que se muestran en el film, pues ya al comienzo vemos al protagonista, Diego Mora (Yves Montand), regresar a Francia atravesando la frontera bajo una falsa identidad rumbo a París -tras haber pasado seis meses en España-, con la finalidad de informar a sus compañeros activistas de la intención de realizar una huelga general el primero de mayo [Fig. 53], finalizando el film de manera parecida a cómo empieza pero en un sentido inverso, es decir, veremos al personaje principal cruzar de nuevo la frontera, en esta ocasión camino hacia España, pudiendo vaticinar para él un trágico destino, pues sabemos que la policía está pendiente de detenerle [Fig. 54].



Fig. 53



Fig. 54

Consecuentemente la acción del largometraje se desarrolla toda ella en Francia, lugar en el que podemos conocer las opiniones de Diego Mora así como también su clara resignación, pues no comparte los puntos de vista de su partido pero tampoco está de acuerdo con las opiniones y acciones propuestas por un grupo de jóvenes franceses que ven en los actos terroristas el único camino viable para acabar con la situación en la que se hallaba España en los años sesenta, de manera que decidirá, a pesar de sentirse totalmente frustrado, aceptar lo que le ordena su

*romantisme antifasciste. L'étude du champ de bataille idéologique de ces années doit donc considérer de façon rigoureuse la dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, les publications de l'exil et celles des institutions en Espagne, de façon à voire que les éditions à Paris de Ruedo Ibérico et de ses Cuadernos, où Semprún écrivait après avoir quitté le parti, sont aussi importantes que la Section d'Études sur la Guerre Civile que Fraga a confiée à Ricardo de la Cierva”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Des voix entre les lignes: la Guerre d'Espagne, est-elle vraiment finie?”. En CÉSPEDES, Jaime (Dir.): *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. Paris: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 140, 2011, p. 32.*

⁶⁵⁹Por lo que respecta a la dimensión biográfica del film y cómo se aborda la militancia, son muy elocuentes al respecto las siguientes palabras de Jordi Mir García: “*La proposition de Jorge Semprún dans La guerre est finie nous permet porter un regard à la fois individuel et collectif sur le militantisme: c'est seulement ainsi que nous pourrons nous introduire dans l'histoire personnelle de Semprún et dans celle de tous ceux qui partagent leur lutte avec lui. Le militantisme dépend de l'attitude personnelle, mais il n'a pas de sens sans un engagement collectif*”, en MIR GARCÍA, Jordi: “La guerre est finie. Notes pour une biographie collective”, en CÉSPEDES, Jaime (Dir.): *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. Paris: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 140, 2011, p. 49.

partido⁶⁶⁰. Teniendo en cuenta que el presente estudio se centra en la imagen concedida al exilio español, es muy interesante este film en la medida en que representa a la comunidad exiliada en Francia y la muestra implicada de una manera activa en la eliminación de la dictadura, contando con la ayuda de franceses de izquierdas que comparten su causa, es decir, escenificando la vida de las células comunistas que trabajaban de forma clandestina; cuestión que no sólo no aparece - como es obvio- en el cine español de estas fechas, sino que en el terreno de la ficción apenas encontrará un lugar y ni mucho menos conseguirá convertirse en el tema principal de un largometraje tal y como sucede en este caso. Por eso no deben sorprender las dificultades que tuvo en términos de exhibición, pues no se pudo mostrar en el Festival de Cannes de 1966 al no ser admitido para evitar entrar en conflicto con el gobierno español, así como tampoco se proyectó en el de Karlovy Vary, siendo en este caso el propio Partido Comunista de España quien lo impidió⁶⁶¹.

Por lo que respecta a la otra producción mencionada, *Las rutas del sur* (Les routes du sud, Joseph Losey, 1978), podemos decir que se trata de una suerte de continuación del film que acabamos de considerar, pues de igual modo el guión se debe a Jorge Semprún⁶⁶², quien nuevamente vuelve a expresar sus ideas mediante el personaje protagonista, otra vez interpretado por Yves Montand. En este largometraje opta por centrarse de nuevo en un conflicto ideológico, pero en este caso generacional⁶⁶³, puesto que plantea la divergencia de opiniones entre el protagonista, Juan Larrea⁶⁶⁴, un exiliado español de izquierdas y militante del Partido Comunista

⁶⁶⁰Las ideas de Diego Mora así como su visión crítica y disconforme con respecto a las opiniones del partido quedan muy bien especificadas en las siguientes palabras que pronuncia el propio personaje: “*La malheureuse Espagne, l’Espagne héroïque, l’Espagne au cœur, j’en ai par dessus la tête. L’Espagne est devenue la bonne conscience lyrique de toute la gauche: un mythe pour anciens combattants. En attendant, quatorze millions de touristes vont passer leurs vacances en Espagne. L’Espagne n’est qu’un rêve de touristes ou la légende de la guerre civile. Tout ça, mélangé au théâtre de Lorca, et j’en ai assez du théâtre de Lorca: les femmes stériles et les drames ruraux, ça suffit comme ça [...] L’Espagne n’est plus le rêve de 36, mais la vérité de 65, même si elle semble déconcertante. Trente ans se sont passés et les anciens combattants m’emmerdent*”.

⁶⁶¹Véase al respecto: GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra...*, *Op. Cit.*, pág. 139.

⁶⁶²Sin embargo, a pesar de que es él quien aparece en los créditos, Losey afirma que también él mismo y su esposa, Patricia Losey, intervinieron en el guión, véase: CIMENT, Michel: *Le livre de Losey*. Paris: Stock, 1979.

⁶⁶³Es muy interesante la reflexión que propone Vicente Sánchez-Biosca a propósito de *La guerra ha terminado*, pues considera que justamente se trata de un largometraje que plantea las diferencias de opinión de diversas generaciones, de modo que en ese sentido estaría estrechamente vinculado con el de Losey, a pesar de que dicho autor no establezca este paralelismo, pues el libro en el que trata el film de Resnais está dedicado únicamente a la representación de la Guerra Civil española; léase a continuación en qué términos expresa esta idea: “*Diego representa una generación que está a medio camino y, por eso, está sentenciada y asume su suicidio político: no hizo la guerra, no estuvo -dice él mismo- en Teruel; pero en cualquier caso es un refugiado y tampoco pertenece a la nueva generación que se enfrenta día a día al régimen en el interior del país. Esta condición fronteriza hace de él un hombre sin destino*”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito...*, *Op. Cit.*, p. 232.

⁶⁶⁴El nombre del personaje principal fue elegido por Semprún a modo de homenaje al poeta y ensayista español Juan Larrea (Bilbao, 1895 – Córdoba, Argentina, 1980), tal como el propio Semprún declaró en un artículo publicado en *El País* (SEMPRÚN, Jorge: “Con esta película cierro mi ciclo vital sobre el exilio”, *El País*,

de España que vive en Francia, y su hijo, Laurent, quien percibe las cosas ya de otro modo y cree que la generación de su padre sólo vive anclada en el pasado y en la falta de actividad⁶⁶⁵; todo ello comprendido entre dos momentos históricos clave que se concretan entre el 27 de septiembre de 1975, cuando se produjeron los últimos fusilamientos del franquismo, y el 27 de noviembre de 1975, fecha en la que el monarca Juan Carlos I accedió al trono⁶⁶⁶. Igual que en el film precedente vuelven a aparecer temas tales como las misiones clandestinas (la mujer del protagonista muere en un accidente de automóvil mientras se dirigía hacia España, pocos días antes de la muerte del dictador), así como también está bastante teñido por una sensación de desengaño, la cual se acentúa con el deceso de Franco en su cama⁶⁶⁷ y la inevitable impresión de haber luchado en balde ante la imposibilidad de ver los frutos del combate. Ya para concluir, simplemente aludiremos a las desavenencias que tuvieron Semprún y Losey a la hora de plantear el largometraje, las cuales influyeron netamente en el propio desarrollo y rodaje del mismo⁶⁶⁸, unas diferencias de pareceres

14-11-1978). Por lo que respecta a este poeta, cabe decir que en términos biográficos comparte con Semprún la vivencia del exilio en Francia, a pesar de que en el caso de Larrea éste se marchó de entrada a vivir a París no por una razón de cariz político, aunque posteriormente, una vez finalizada la Guerra Civil española, decidió exiliarse de modo permanente a América. En relación a su producción poética (siempre escrita en francés), ésta se enmarca en las primeras vanguardias artísticas y se halla cercana al surrealismo a pesar de que el propio autor no lo comparta y se defina dentro del ultraísmo. Asimismo, también tiene en común con Semprún su vinculación con el mundo cinematográfico, pues es el autor del relato *Ilegible, hijo de flauta*, texto que le entregó a Luis Buñuel y del que surgió un guión para un film que finalmente nunca llegó a realizarse. Por lo que respecta a este guión, si bien se perdió durante la Guerra Civil, el propio poeta lo reconstruyó de memoria veinte años después y se puede consultar en la *Obra literaria* de Buñuel editada por Agustín Sánchez Vidal (BUÑUEL, Luis: *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982), así como Gabriele Morelli en 2007 reeditó este texto junto con el guión de Buñuel en inglés dirigido a productores norteamericanos, incluyendo otros materiales como correspondencia inédita sobre esta cuestión (MORELLI, Gabriele (Ed.): *Ilegible, hijo de flauta. Argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel*. Teruel: Renacimiento, 2007).

⁶⁶⁵Esta idea queda muy bien ejemplificada en un diálogo que mantienen el protagonista y su hijo, en el cuál éste último le espeta a su padre: “*Le jour où Franco aura vraiment disparu, le jour où les problèmes se poseront vraiment, ça ne t’intéressera plus*”.

⁶⁶⁶Por lo que respecta al enfoque del film, son muy elocuentes las siguientes declaraciones de Jorge Semprún: “*La película desprende ternura hacia el personaje que interpreta Yves Montand. A través del enfrentamiento con el hijo hay una cierta crítica y, por tanto, una cierta autocrítica. Como le dice el hijo en cierto momento, ‘te has pasado veinte años consagrado al culto de Stalin y otros veinte para preguntarte el porqué de aquello’*”. Para estos jóvenes gauchistas el problema no es redescubrir a Lenin, sino intentar luchar por otras formas nuevas de la sociedad”, en SEMPRÚN, Jorge: “Con esta película cierro..., *Op. Cit.*

⁶⁶⁷La decisión de ubicar el guión en este momento cronológico tan preciso queda muy bien explicada en las siguientes palabras de Semprún, las cuales evidencian de nuevo la asimilación del autor con la figura de Larrea: “*J’ai situé ce scénario au moment précis de la mort de Franco pour marquer qu’il s’agit d’un adieu aux réalités et aux mythes de l’antifranquisme et de l’antifascisme ainsi qu’à tout cela. C’est pour cette raison que j’ai imaginé un affrontement entre cet intellectuel de gauche exemplaire et ce jeune qui lui assène les vérités désagréables qu’il faut qu’on lui dise, qu’il faut qu’on me dise*”, en SEMPRÚN, Jorge: *Télérama*, 20 mayo 1978.

⁶⁶⁸Jaime Céspedes Gallego analiza esta cuestión y explica que fue una decisión muy delicada la de elegir un final u otro para el film puesto que se rodaron cinco versiones distintas y Semprún hubiese preferido ofrecer una visión más comprometida. Igualmente se especifica también que el tono nostálgico acerca de la militancia y las diferencias generacionales se deben a Losey, mientras que la crítica contra el optimismo de los dirigentes clandestinos y la lucha de los jóvenes contra el franquismo corresponden a la voluntad de Semprún; véase al respecto: CÉSPEDES GALLEGO, Jaime: “La mémoire idéologique de Jorge Semprún dans *Les routes du Sud* de Joseph Losey”, en FEENSTRA, Pietsie (Dir): *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Paris:

tanto a nivel ideológico⁶⁶⁹ como también en términos de guión, pues Losey⁶⁷⁰ manifestó tres reparos a la primera versión de éste concretados por Jaime Céspedes en los siguientes: el riesgo que suponía mezclar la historia política con una historia personal demasiado trivial, el planteamiento de un tema principal según el cual parecía que la traición político-filosófica de Stalin haría mella en los comunistas y la propuesta de un final negativo⁶⁷¹.

Y ya para concluir este apartado, simplemente nos queda referirnos al último largometraje mencionado, *Ah c'était ça la vie!* (Frank Apprederis, 2008), un telefilm cuyo guión se debe asimismo a Jorge Semprún y que aborda en clave de ficción la vida de tres jóvenes pertenecientes al ambiente de Saint-Germain-des-Près entre 1953 y 1956. Estos tres son Jean Sylberstein, un judío comunista que discrepa de la perspectiva estalinista antisemita adoptada por el Partido Comunista Francés ante el proceso denominado “Complot de los médicos” (Дело врачей); François, un militar vinculado al antisemitismo; y Eduardo, un catalán exiliado que justamente pertenece al Partido Comunista de España y prepara una misión clandestina para llevar a cabo en su país de origen, cercano pues, de nuevo, al propio pasado de Jorge Semprún.

2.2.5.3.- LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN EL EJÉRCITO REGULAR FRANCÉS: LA COLUMNA LECLERC

Puesto que los españoles intervinieron en la Segunda Guerra Mundial en ambos bandos, consideraremos a continuación la representación de su participación en tres ejércitos: el francés, el alemán y el soviético. Sin embargo, no se debe olvidar que las actuaciones que hemos comentado en el terreno de la Resistencia y del maquis ya suponen una importante contribución en este contexto, así como también lo son, aunque de manera más indirecta, otro tipo de acciones como las que hemos mencionado relativas a la colaboración en la construcción de fortificaciones o

Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 130, pp. 149-154.

⁶⁶⁹Según Semprún, Losey tenía una concepción errónea sobre España, justamente aquella que él denunció en *La guerra ha terminado*, así lo evidencian sus palabras: “*L’Espagne, pour lui, n’était que le référent mythologique d’une bonne conscience anti-fasciste datée. Archidatée, même. Et archaïque*”, en SEMPRÚN, Jorge: *Montand, la vie..., Op. Cit.*, p. 52.

⁶⁷⁰No debemos olvidar los orígenes políticos de Losey en la medida en que pueden explicar su visión de la Guerra de España. Así, es conveniente tener en cuenta que fue una de las víctimas del *Comité de Actividades Antiestadounidenses* (*House Un-American Activities Committee* [HUAC]). De hecho, ya en los años treinta y cuarenta estaba relacionado con muchos comunistas y personas de izquierdas; piénsese al respecto, entre otros, en las colaboraciones que hizo con Bertolt Brecht, Hanns Eisler o su trabajo en el Federal Theatre Project. Además, en Hollywood colaboraron con él Ring Lardner Jr. o Dalton Trumbo, entre otros. Asimismo, en 1946 se unió al Partido Comunista de los Estados Unidos. A causa, pues, de las actuaciones del HUAC decidió exiliarse a Europa y terminó por establecerse en Inglaterra donde seguiría desarrollando su carrera cinematográfica.

⁶⁷¹CÉSPEDES, Jaime: “Trois blessures: Les routes du Sur”. En CÉSPEDES GALLEGO, Jaime (Dir.): *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. Paris: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 140, 2011, p. 97.

diversas infraestructuras, caso de la línea Maginot, por citar el ejemplo más significativo.

Empero, en este punto es preciso comentar su combate en el primero de ellos, el francés, terreno en el cual destaca fundamentalmente una unidad en concreto: “La Nueve” o “División Leclerc”, es decir, la 9ª Compañía de la 2ª División Blindada de la Francia Libre, también conocida en francés como la “9eme compagnie du régiment de marche du Tchad”. Para poder situar el origen y constitución de dicha unidad, cabe decir que se trataba de una compañía bajo el mando de la Francia Libre, la creación de cuyo gobierno nos lleva a remontarnos al 18 de junio de 1940 y al llamamiento que pronunció el General Charles de Gaulle en el exilio desde la cadena londinense de la BBC. Es a partir de entonces cuando podemos hablar de este ente de cariz político y militar que se encargó de luchar contra las potencias del Eje, el cual contó con la participación de la Legión Extranjera Francesa. En relación al tema que nos ocupa, podemos destacar cinco momentos en concreto esenciales al respecto: los posicionamientos del imperio colonial francés, la creación del *Conseil de défense de l'Empire*, la constitución del *Comité national français*, la fundación del *Comité français de la Libération nationale* y la instauración de *l'Armée française de la Libération*. Habida cuenta de las cuantiosas e importantes propiedades del imperio colonial francés, el general De Gaulle se mostró convencido de la necesidad de tener a las colonias de su parte en el combate, a pesar de que éstas, inicialmente, dieron su soporte al gobierno de Vichy, de ahí que considerase una cuestión de primer orden ganar su adhesión. Si bien al principio obtuvo el soporte de las colonias orientales, las que tenían más valor en términos geoestratégicos eran aquellas norteafricanas, ganando en primer lugar el soporte del Tchad, ya a finales de agosto de 1940, al cual le seguirían en los siguientes meses otras zonas (a destacar el África Ecuatorial Francesa o el Camerún). La creación del *Conseil de défense de l'Empire* corresponde situarlo en esta tesitura, pues fue el 27 de octubre de 1940 cuando el general se trasladó a Brazzaville y lo formó. A partir de ese momento, dicha ciudad, capital de la actual República del Congo, se convirtió en una suerte de capital de la Francia Libre, aunque la administración y el gobierno seguirían encontrándose en Londres. Por ello fue importante realizar también allí actuaciones, entre las cuales destaca la creación del *Comité national français* el 24 de septiembre de 1941, constituido a partir de los postulados definidos por la Carta del Atlántico. Un par de años más tarde, concretamente el 5 de junio de 1943, esta institución se fusionó con el mando civil y militar a las órdenes del general Henri Giraud en Argel, creando el *Comité français de la Libération nationale* (FLN), el cual permitió que el 1 de agosto de 1943 se unieran las fuerzas militares de Giraud con las Fuerzas Francesas Libres, dando lugar a la llamada *Armée française de la Libération*. Es precisamente en este contexto en el que se sitúa “la Nueve”, una unidad a cuyo mando se encontraba el comandante Raymond Dronne y que estaba formada mayoritariamente por exiliados españoles, nada menos que unos ciento cincuenta. De hecho, si

atendemos a la nacionalidad de los combatientes que lucharon con la Francia Libre, los extranjeros ocupan un espacio importante, aunque la presencia más significativa será la de personas pertenecientes a colonias galas que carecían de la ciudadanía francesa, siendo muy ilustrativas al respecto las estimaciones numéricas de François Broche: de un total de 53.000 combatientes de las fuerzas de la Francia Libre (verano de 1943), 32.000 corresponderían a habitantes de las colonias sin ciudadanía francesa, 16.000 sería la cifra relativa a los franceses y 5.000 concernirían la presencia de extranjeros procedentes de la Legión Extranjera⁶⁷². No obstante, respecto a la cuestión que nos ocupa, existen determinados momentos clave, entre los que correspondería mencionar los desembarcos de los aliados en Argelia el 8 de noviembre de 1942, lo cual supuso la creación del *Corps Franc d'Afrique*, unidad que luchó contra las fuerzas alemanas e italianas, o el *Africa Korps*, configurado en Túnez en 1942, así como también se logró conquistar la ciudad de Bizerta. Consecuentemente, podemos afirmar que los españoles lucharon en la liberación del África del Norte, de la misma manera que bajo la División Leclerc tomaron parte activa en momentos clave de la Segunda Guerra Mundial, pero en primer lugar es necesario señalar que en el mes de septiembre de 1943 fueron trasladados a Rabat, donde consiguieron equipamiento americano -vehículos de combate- para luego ser llevados a Gran Bretaña, integrándose en la 3ª armada americana bajo la dirección del general Patton. Sin embargo, de todos ellos el episodio más recordado es el de la Liberación de París, pues el 24 de agosto llegaron a dicha ciudad y provocaron la capitulación del general alemán Choltitz, participando al día siguiente en el desfile de la victoria. Harto conocidas son las imágenes del general De Gaulle entrando por los Campos Elíseos cortado por “la Nueve”, compañía que lucía la bandera de la Segunda República Española e iba montada en *halftracks* llamados con nombres muy vinculados a la Guerra Civil española: Madrid, Guernica, Teruel, Guadalajara, Belchite, Ebro, etc.; es decir, ocuparon un lugar destacado en la jerarquía visual del evento. Su presencia, sin embargo, así como también la extranjera en términos generales, ya no gozó de tanta importancia en el relato de la historia oficial, llegando a ser prácticamente olvidada durante largo tiempo hasta fechas muy

⁶⁷²Unas cantidades numéricas que permiten comprender muy bien la siguiente afirmación de François Broche: “*sans goût excessif du paradoxe, on peut affirmer que la majorité des “Français” libres qui ont sauvé l’honneur du pays en 1940 ne sont pas des citoyens français*”, en BROCHE, François; CAÏTUCOLI, Georges; MURACCIOLE, Jean-François (Dir.): *La France au combat: de l’appel du 18 juin à la victoire*. Paris: Perrin, 2007, p. 149. Sin embargo, sería erróneo omitir que existe una cierta fluctuación de cifras en los diversos estudios, citemos al respecto la lista todavía inconclusa d’Henri Échouard, la cual enumera la participación en los siguientes datos: 52.230 en total, de los cuales 38.300 eran ciudadanos franceses, 9.120 eran personas de las colonias, 2.810 eran legionarios y extranjeros y 2.000 cuya nacionalidad resta desconocida. A primera vista puede parecer que estos números distan demasiado de los que hemos transcrito de François Broche, pero según Jean-François Muracciole esta desigualdad se debe a que muchas de las personas de las colonias no constaban en los registros de alistamiento, de ahí su baja presencia, proponiendo al respecto otras cantidades de efectivos: sobre un total de 73.300 hombres (entre el verano de 1940 y el de 1943), 39.000 serían ciudadanos franceses, 30.000 personas de las colonias y 3.800 extranjeros. Véase al respecto: MURACCIOLE, Jean-François: *Les Français libres: l’autre Résistance*. Paris: Éditions Tallandier, 2009.

próximas en las cuales se han rendido homenajes a la participación española⁶⁷³.

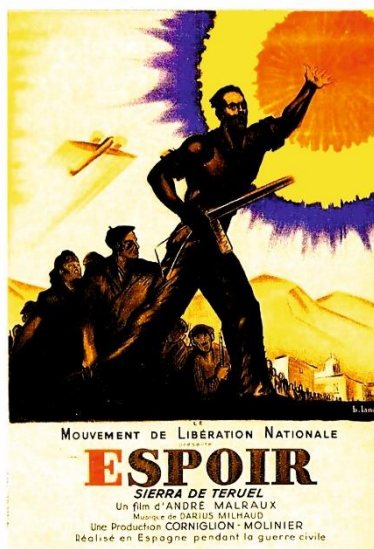


Fig. 55

Para poder tratar con atención esta cuestión es necesario valorar tres elementos: la consideración que recibieron los españoles en Francia en tanto que combatientes contra el fascismo, el olvido posterior y las recientes conmemoraciones. Respecto al primer asunto citado, podemos sostener que durante la Resistencia se tuvo en gran estima a los exiliados republicanos que decidieron implicarse en la misma ya que se valoró su actuación como una suerte de continuación de una única lucha: el combate contra el fascismo, comenzado en la Guerra Civil española y prolongado en el contexto de la Segunda Guerra Mundial en los intentos de derrota de las potencias del Eje. A nivel cinematográfico existe una propuesta que se convirtió prácticamente en el estandarte de esta idea, en la ejemplificación visual de este posicionamiento, nos referimos a *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, André Malraux, 1939)⁶⁷⁴ [Fig. 55], un film cuyo director luchó por la causa republicana durante la Guerra Civil española y que está estrechamente relacionado con una novela homónima suya⁶⁷⁵,

⁶⁷³Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre la Liberación y teniendo en cuenta especialmente aquella que toma en cuenta la participación española, véanse, entre otras obras, las siguientes: CRÉMIEUX-BRILHAC, Jean-Louis: "L'engagement militaire des Italiens et des Espagnols dans les armées françaises de 1939 à 1945". En MILZA, Pierre; PESCHANSKI, Denis (Dirs.): *Exils et migrations. Italiens et Espagnols en France, 1938-1946*. Paris: L'Harmattan, 1994, pp. 579-592; GASPAR CELAYA, Diego: "Portait d'oubliés. L'engagement des Espagnols dans les Forces françaises libres, 1940-1945", *Revue historique des armées*, núm. 265, 2011, pp. 46-55; GASPAR CELAYA, Diego: *Republicanos aragoneses en la Segunda Guerra Mundial. Una historia de exilio, trabajo y lucha, 1939-1945*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses, 2009; GUILHEM, Florence: *L'obsession du retour. Les républicains espagnols 1939-1975*. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 2005; LEROY, Stéphane: "Les exilés républicains espagnols des Régiments de marche des volontaires étrangers. Engagement, présence et formation militaire (janvier 1939-mai 1940)", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, núm. 6, 2010, sin paginación; PONS PRADES, Eduardo: *Republicanos españoles en la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: La esfera de los libros, 2003.

⁶⁷⁴En este punto simplemente consideraremos muy sucintamente el film y los altibajos que sufrió, pues aquello que nos interesa fundamentalmente es su uso para la propaganda de la Resistencia francesa. No obstante, citemos a continuación una pequeña parte de la caudalosa bibliografía existente sobre esta producción: AA.VV.: *Archivos de la Filmoteca*, núm. 3 ("Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza"), septiembre-noviembre 1989; ALBERICH, Ferran: "Diecinueve planos. Aproximación informativa a dos copias de Sierra de Teruel". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30, 1998; ALBERICH, Ferran: "Sierra de Teruel: Una Coproducción circunstancial". *Cuadernos de la Academia*, núm. 5, 1999; GUBERN, Román: "Significación política de Sierra de Teruel". *Secuencias*, núm. 2, 1995; MICHALCZYK, John: "André Malraux's *Espoir*: the Propaganda/Art Film and the Spanish Civil war". *Romance Monographs Inc. University of Mississippi*, núm. 27, 1977; THORNBERRY, Robert S.: *André Malraux et l'Espagne*. Ginebra: Librairie Droz, 1977. En cuanto a fuentes primarias, destacan las siguientes: AUB, Max: *Sierra de Teruel*. México: Ediciones Era, 1968; MALRAUX, André: *Espoir. Sierra de Teruel. Scénario du film*. Paris: Gallimard, 1996.

⁶⁷⁵La referencia exacta de dicha publicación es la siguiente: MALRAUX, André: *L'Espoir*. Paris: Gallimard, colección Folio, 1937. Hay autores que consideran que el planteamiento de la obra cinematográfica surgió en paralelo al propio proceso de escritura del libro, caso de Marcel Oms y Robert S. Thornberry, véanse al

siendo Max Aub quien se encargó de traducir el guión al español interviniendo en diversos elementos de la propuesta, por ejemplo en las localizaciones. Sobre el origen del proyecto existen varias hipótesis⁶⁷⁶, pero la más verosímil es la que sostiene que la génesis de la producción radica en la propuesta que le hicieron al director en suelo americano de realizar una cinta de ficción de tipo propagandístico para la causa republicana, pero si bien el rodaje empezó el 20 de julio de 1938, fue un proceso muy complejo y accidentado dados los propios avatares de la guerra, pues justo en la fecha de inicio comenzó la Batalla del Ebro y el lugar donde rodaban era en los estudios Orphea de Montjuich. La complicadísima producción del largometraje conllevó que tuviesen que marcharse a Francia en el contexto de la caída de Barcelona y que el proyecto no pudiese terminarse antes del fin de la guerra, rodándose materiales en territorio galo (en Villefranche-de-Rouergue y en los estudios Joinville, ubicados en París). Consecuentemente, la función comunicativa y publicitaria se vio totalmente mermada, pero no obstante se quiso proyectar, vinculándose justamente de manera muy estrecha el primer pase con el exilio español: se exhibió en una sesión privada en París al propio Juan Negrín y a varios miembros de su gabinete residentes en el exilio. Si bien la película hubiera podido tener un cierto recorrido en el territorio francés, el viraje político surgido a partir de la firma del pacto germano-soviético conllevó un cambio de estrategia en Francia y, a diferencia de la orientación propagandística de los Frentes Populares, a partir de ese momento y bajo el gobierno de Édouard Daladier el film fue prohibido en septiembre de 1939. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial el largometraje vivió realmente una gran epopeya para poder sobrevivir, siendo destruidos los negativos y las copias positivadas conservadas en los laboratorios *Pathé* de Paris, pudiendo salvarse una de las

respecto: OMS, Marcel: *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986, pp. 125-126; THORNBERRY, Robert S.: *André Malraux et..., Op. Cit.*, p. 165. Por lo que respecta a la figura de André Malraux, destaquemos que, si bien en un principio apostó por el comunismo, convirtiéndose en una figura clave para la mistificación del Frente Popular, terminaría siendo delegado de propaganda del partido *Rassemblement du Peuple Français* (RPF), fundado nada menos que por el propio Charles De Gaulle en 1947, así como también ocupó el cargo de ministro de Cultura entre 1958 y 1959. Existen numerosos estudios sobre esta compleja figura, destaquemos algunos de los principales: DORENLOT, Françoise: *Malraux ou l'unité de pensée*. Paris: Gallimard, 1970; DUVAL-STALLA, Alexandre: *André Malraux – Charles de Gaulle: une histoire, deux légendes*. Paris: Gallimard, 2008; GODARD, Henri: *L'autre face de la littérature. Essai sur André Malraux et la littérature*. Paris: Gallimard, 1990; HOFFMANN, Joseph: *L'Humanisme de Malraux*. Paris: Klincksieck, 1963; JEANNELLE, Jean-Louise: *Malraux, mémoire et métamorphoses*. Paris: Gallimard, 2006; LYOTARD, Jean-François: *Signé Malraux*. Paris: Bernard Grasset, 1996; MARION, Denis: *André Malraux*. Paris: Seghers, 1970; PENAUD, Guy: *André Malraux et la Résistance*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1996; SAINT-CHERON, François: *Malraux*. Paris: Ministère des Affaires étrangères-ADPF, 1996; SIMON-NAHUM, Perrine: *André Malraux: l'engagement politique au 20ème siècle*. Paris: Armand Colin, 2010.

⁶⁷⁶En cuanto a la financiación, hay autores que consideran que se trata, en cambio, de una producción de Edouard Corniglion-Moliner junto con Ronald Tual, futuros distribuidores del film en 1945, mientras que otros afirman que la realización fue subvencionada por parte del Gobierno español. El primer planteamiento es defendido por Jean Lacouture, mientras que la segunda opción es avalada por parte de Walter Langlois y Robert S. Thornberry, véanse al respecto las siguientes publicaciones: LACOUTURE, Jean: *André Malraux. Una vida en el siglo, 1901-1976*. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1992; LANGLOIS, Walter: *Via Malraux*. Nova Scotia: The Malraux Society, Arcadia University, 1986; THORNBERRY, Robert S.: *André Malraux et..., Op. Cit.*

copias lavander, depositada dentro de una lata en la que se conservaba el film *Drôle de drame* (Marcel Carné, 1937), así como otra fue custodiada por el propio Malraux, que terminaría entregándola al periodista norteamericano Varian Fry, llegando ésta después de numerosos avatares a la Biblioteca del Congreso en Washington en junio de 1942.

Una vez concluida la contienda y a tenor del nuevo entorno político se efectuaron numerosísimas y radicales alteraciones a la propuesta: cambio de título -inicialmente se llamaba *Sierra de Teruel*-, recorte de más de cien metros, añadidura de rótulos, cambio de prolíficos y sustantivos diálogos, modificación de los créditos, montaje distinto del final del film y lo más importante para nuestro estudio: la adición de un discurso de Maurice Schumann, político, escritor, periodista y héroe de la Resistencia. La conexión que éste establecía entre la lucha de los republicanos españoles y la Resistencia francesa es una cuestión muy evidente⁶⁷⁷, llegando a parangonar Madrid y París: “*Regardez ces va-nu-pieds sans armes et reconnaissez-vous! Regardez cette flamme allumée dans les yeux d'hommes intrépides par les feux d'une terre calcinée, et reconnaissez-vous! Regardez Teruel, et reconnaissez Paris!*”. Además, la incorporación de este discurso tuvo también otra motivación muy importante: limar las asperezas existentes entre comunistas y *gaullistas* con respecto a sus posicionamientos sobre la Resistencia y la liberación⁶⁷⁸. En ese sentido es preciso mencionar que la prensa de la Resistencia no se interesó por esta vinculación entre la lucha republicana y la francesa contra el fascismo⁶⁷⁹, mientras que en cambio esta producción se proyectó precisamente en la conmemoración del primer aniversario de la Liberación de París, celebrado en agosto de 1945 bajo la organización del *Comité parisien de la libération* (CPL). Por lo que respecta a la andadura del film en salas

⁶⁷⁷Esta vinculación, esta consideración de la lucha republicana como un primer combate contra el fascismo internacional, puede apreciarse en el tratamiento que ofrecen varias realizaciones extranjeras, valgan al respecto los siguientes casos, francés e italiano respectivamente: *Levés avant le jour* (Bertrand Dunoyer, 1948) o *All'armi, siam fascisti!* (Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché, 1962).

⁶⁷⁸Son muy elocuentes al respecto las palabras de Martin Hurcombe: “*The film's metaphysical dimension allowed for this attempted translation of one cultural and political event into the memory of another, but it also allowed Schumann to side-step the cultural and political specificity of the Liberation period in France and, in particular, the bitter rivalry developing between competing communist and Gaullist calls upon, and memories of, Resistance. By appropriating the Republican struggle, Schumann endows the French people's own resistance to Nazi occupation with the same aesthetic and metaphysical qualities as those of Malraux's fictional characters. Schuman's assertion that 'notre victoire, un jour, serait la sienne, comme sa guerre avait été la nôtre', equally translates the Liberation and its aftermath to an ahistorical plane*”, en HURCOMBE, Martin: *France and the Spanish Civil War: Cultural Representation of the War Next Door, 1936-1945*. Farnham / Burlington: Ashgate Publishing, 2011, p. 190.

⁶⁷⁹En palabras de Suzanne Langlois: “*Si la presse cinématographique, surtout Le Film français et L'Écran français, a voulu faire sienne le rapprochement étroit entre la lutte des républicains espagnols pendant la guerre civile et celles des résistants français pendant l'occupation allemande, la presse résistante, elle, n'est pas empressée d'écraser ainsi la chronologie*”, en LANGLOIS, Suzanne: *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De..., Op. Cit.*, p. 54. Véase al respecto un comentario que le dedicaron al film justamente desde *Le Film Français*, pues lo describieron como: “*en quelque sorte un hommage aux héros de la Résistance, à ceux qui ont lutté clandestinement pendant des années contre l'oppression et la tyrannie*”, en *Le Film français*, núm. 38, 24 agosto 1945, p. 10.

cinematográficas, si bien en 1945 se pudo estrenar, no fue hasta la década de los años setenta cuando éste volvió a ser proyectado y obtuvo una mayor popularidad.

A pesar de todo, poco tiempo después del fin de la Segunda Guerra Mundial la participación española comenzó a ser olvidada, imposibilitando que aquellos hombres que lucharon en el conflicto y que contribuyeron a la victoria obtuviesen el reconocimiento merecido y provocando que progresivamente fuesen quedando olvidados por las próximas generaciones. De hecho, no ha sido hasta fechas recientes cuando se han ofrecido homenajes a estos combatientes - aunque muchos de ellos ya han perecido- debiendo destacar al respecto tres actos en concreto: aquél que tuvo lugar el 25 de agosto de 2004 en la ciudad de París, acompañado de la colocación de placas conmemorativas y contando con la presencia, entre varios cargos políticos y oficiales, de dos supervivientes españoles, Luis Royo Ibáñez y Manuel Fernández; otro celebrado el 24 de febrero de 2012 en el Ayuntamiento de París para otorgar la *Grande Médaille de Vermeil* a los dos españoles mencionados y a un tercero, Rafael Gómez; y finalmente uno muy reciente, fechado en 2014 y celebrado a iniciativa de la asociación *24 août*, organización que convocó varias manifestaciones para conmemorar la Liberación y rendir un homenaje a los españoles, contando con la presencia del último mencionado.

Una vez considerada la conexión que se estableció entre la lucha de los españoles republicanos y de la Resistencia francesa, ejemplificada a partir de un caso cinematográfico en concreto, así como la valoración que se ha otorgado al combate de los españoles en la Segunda Guerra Mundial, procede a continuación atender a las imágenes fílmicas que muestran la presencia de éstos en el ejército francés, dividiendo la cuestión en los siguientes puntos: su aparición en algunos noticiarios de la época; su presencia en un importante film de ficción como es *¿Arde París?* (*Paris brûle-t-il?*, René Clément, 1966); la ausencia de comentario alguno sobre la participación española en algunos documentales o reportajes franceses dedicados a Leclerc o a la Liberación, aun cuando éstos muestran sus imágenes; el caso de tres propuestas de no ficción francesas que se centran en figuras de españoles que vivieron esta participación activa; y finalmente la existencia de un largometraje español dedicado monográficamente a la División Leclerc y a la lucha de los españoles, *La Nueve, los olvidados de la victoria* (*La Nueve, ou les oubliés de la victoire*, Alberto Marquardt, 2010).

Respecto al primer punto mencionado, es decir, la presencia de españoles en producciones francesas contemporáneas a los hechos, debemos distinguir aquellas dedicadas a victorias de la campaña norteafricana y aquellas relativas a la Liberación de París, pues pretendemos ofrecer una panorámica del asunto sin abordar el tema de una manera muy exhaustiva, simplemente tomándolo en consideración. En relación a ello, podemos traer a colación algunos documentos

bastante significativos, todos ellos pertenecientes a l'*Office Française d'Informations Cinématographiques*, los cuales, si bien muestran imágenes de cuerpos que integraban combatientes españoles, en ningún caso mencionan su presencia. El primero que citaremos es “Mars-mai 43: victoire alliée en Tunisie”, dedicado a varios hechos como la ocupación de Gables por parte de las tropas del general Leclerc, la obtención del material americano de guerra o al general Giraud -encargado de evaluar la calidad de los materiales-, así como también muestran la entrada de las fuerzas aliadas en la ciudad de Sfax, la batalla de Bizerta, los prisioneros alemanes, la entrada triunfal de los aliados a la ciudad de Túnez en mayo de 1943 y finalmente los generales De Gaulle y Giraud pasando revista a sus tropas. El segundo corresponde a “7 mai 1943: libération de Tunis”, centrado, tal como su nombre indica, en la liberación de dicha ciudad, mostrando combates en las calles, la recepción de los soldados por parte de la población civil, la celebración de la victoria, la presencia de prisioneros alemanes e italianos, la imagen de un cartel propagandístico de la Resistencia, los maquis franceses y el desembarco de población civil en algún puerto norteafricano. El tercero sería “De Gaulle: discours de Brazzaville 30 janvier 1944”, el cual presenta imágenes aéreas de la ciudad de Brazzaville, del general De Gaulle escribiendo en un avión o de éste y el general Éboué pasando revista a sus tropas africanas, así como también este último aparece con el traje colonial saludando o siendo recibido por los colonos y pronunciando un discurso⁶⁸⁰.

Respecto a la segunda temática mencionada, es decir, la Liberación de París, podemos citar el documento más importante que existe de nacionalidad francesa: *La Libération de Paris*, un mediodocumento (31 minutos 28 segundos), realizado por *France Libre Actualités – Coopérative Général, Comité de libération du cinéma français*⁶⁸¹ [Fig. 56], al comienzo del cual un rótulo



Fig. 56

indica que se trata de una propuesta rodada clandestinamente entre el 16 y el 26 de agosto de 1944 por parte de un equipo de cineastas de la Resistencia, ofreciendo un testimonio auténtico, tanto en Francia como al mundo entero, de la Liberación de París. Justo después, otra cartela señala algunas fechas correspondientes a determinados hechos significativos para, a partir de ese punto, comenzar a presentar diversas imágenes, las más relevantes de las cuales son la entrada en París de la

Segunda División Blindada, la capitulación del general von Choltitz junto a Leclerc, la entrada de

⁶⁸⁰Igualmente podemos citar una entrega descartada del *Pathé Journal Actualité*, fechada en 22-08-1945 y titulada “Brazzaville capitale combattante” que mostraba a Leclerc desembarcando en Brazzaville en un primer momento y luego en Normandía. Su número de inventario en el *Gaumont Pathé Archive* es el siguiente: 1945 34 2 NU.

⁶⁸¹Este comité estaba formado por una serie de directores franceses, entre los cuales se hallaban Jean Grémillon, Jacques Becker, Louis Daquin y Pierre Renoir.

De Gaulle en la ciudad, imágenes de diversos enfrentamientos en París, la penetración de la columna Dronne y acontecimientos seguidos de imágenes de varios aliados de distintas nacionalidades, concluyendo con el discurso de De Gaulle del 25 de agosto en el ayuntamiento de París⁶⁸².

Antes de dar por terminada esta cuestión, simplemente traeremos a colación algunas propuestas de otros países, concretamente una británica, “Paris Delivered!”, perteneciente a *British Pathé*, la cual muestra a las tropas penetrando en la ciudad, a Charles De Gaulle y a Philippe Leclerc, así como también luchas en la urbe y barricadas, prisioneros alemanes y celebraciones de la victoria; y un par de entregas pertenecientes a la americana *United News*, concretamente “Battle For Paris” (1944) que permite ver el atrincheramiento de la Resistencia en París, la distribución de armas, la lucha contra los alemanes y la toma de prisioneros, así como la liberación y la llegada del general Leclerc; o “The Paris Story” (1944), sobre las celebraciones en París a propósito de la victoria aliada y partiendo de la entrada del tercer ejército que cruza los puentes del Sena, la penetración de las fuerzas de la Francia Libre en la ciudad, De Gaulle revisando un desfile en su honor y los enfrentamientos armados con los alemanes.

Una vez tomado en consideración el ámbito de los noticiarios, es preciso mencionar el ya aludido largometraje de ficción *¿Arde París?* (*Paris brûle-t-il?*, René Clément, 1966), sin lugar a dudas el film más importante sobre estos hechos, constituyéndose en una suerte de fresco sobre la Liberación de París, adaptación a su vez del libro homónimo publicado por Larry Collins y Dominique Lapierre⁶⁸³. En esta producción se representa claramente la presencia de “La Nueve”, pero no podemos omitir que el film enlaza con las ideas *gaullistas*, de modo que muestra una perspectiva muy parecida a la que ya hemos comentado a propósito de las lecturas que se propusieron para *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, André Malraux, 1939). Sobre la ideología del film, Suzanne Langlois subrayó justamente esta cuestión, tildándolo, con mucha agudeza, de ser la epopeya oficial del gaullismo⁶⁸⁴.

⁶⁸²Asimismo, además de esta propuesta, sin duda la más importante, también existen otras producciones francesas que atendieron a esta cuestión, destacando al respecto la cobertura que el *Pathé Journal Actualité* dio al respecto, recogiendo las celebraciones y conmemoraciones efectuadas, no sólo aquellas producidas de manera inmediata a la victoria, sino también las que tuvieron lugar en los años siguientes, es decir, las diferentes “Kermesse aux étoiles” celebradas para festejar y recordar la Liberación de París por parte de la 2eme DB, homenajeando a Leclerc y a los combatientes, mutilados y heridos. Una relación de estas noticias puede consultarse en la base de datos del *Gaumont Pathé Archives*; véase: http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=docListe#bloc_form_recherche. En ella también figura un film amateur de 4 minutos sobre la Liberación, titulado *La libération de Paris. Chars dans Paris. Deuxième Division Blindée* y clasificado con la siguiente referencia: 4400GB 00953 BOB 1 ET BOB 2.

⁶⁸³La referencia exacta del libro es la siguiente: LAPIERRE, Dominique; COLLINS, Larry: *Paris brûle-t-il?*. París: Robert Laffont, 1964.

⁶⁸⁴Concretamente esta autora sostiene lo siguiente: “*Les images de La Libération de Paris nourriront toute une*

Una vez explicadas estas cuestiones, procede a continuación, tal como se ha anticipado, aludir, aunque simplemente sea a título de cita, a algunos documentales o reportajes de producción francesa dedicados a la figura de Leclerc o a la Liberación de París y en los cuales queda totalmente silenciada la participación española. Mencionemos pues, al respecto, tres propuestas como son *Leclerc le libérateur* (Jean-Christophe Rosé, 1994), en la cual simplemente se dice que en la Legión Extranjera había gente procedente de todas las partes del mundo; *Les Forces Françaises libres, une évocation* (François Borot, 2004), creada a partir de imágenes de archivo y en cuyo capítulo cinco se sigue un recorrido que va de la columna Leclerc a la Segunda División Blindada pero sin mencionar en ningún momento la presencia española; o el capítulo 13 de la serie documental televisiva *The Lost Evidence* (2004), producida por The History Channel, el cual, igual que en los anteriores, ignora su participación.

Justamente en una línea diametralmente opuesta debemos situar aquellas propuestas que se focalizan en los españoles que participaron en el ejército francés, pudiendo citar al respecto tres largometrajes franceses de no ficción: *Ortiz, général sans dieu ni maître* (Ariel Camacho, Phil Casoar, Laurent Guyot, 1996), centrado en Antonio Ortiz, un señor ya mayor que en su juventud militó en la CNT y en la FAI, teniendo un papel muy activo en la contienda española -dirigió una columna en el frente de Aragón-, estando luego cautivo en Francia y preso en Argelia, y alistándose al ejército francés, combatiendo en zona alemana, así como posteriormente también trató de atentar contra Franco y partió a América Latina; *Espagne-France: deux guerres pour la liberté* (René Grando, 2009), propuesta que gira en torno a un republicano, en concreto Andrés Jiménez, quien ya a los diecisiete años se alistó en las milicias antifascistas, viéndose obligado en 1939 a partir hacia Francia, siendo internado en uno de los campos y, para poder salir, enrolándose en la Legión Extranjera en marzo de 1940, luchando en Montecassino, Saint-Raphaël y Marsella, llegando a obtener la cruz de guerra francesa; y *Les régiments ficelles: Des héros dans la tourmente de 1940* (Robert Mugnerot, 2010), sobre las andanzas de tres regimientos de combatientes voluntarios extranjeros, concretamente los 21, 22 y 23 *Régiments de Marche des Volontaires Étrangers* (RMVE), configurados por personas de todo el mundo, fundamentalmente judíos procedentes de países de Europa del Este y republicanos españoles.

Ya para terminar este punto, simplemente resta mencionar la producción más relevante

part de la filmographie sur la Résistance mais, si plusieurs films utilisent des courtes séquences, combats de rues ou l'entrée de la 2e D.B. dans Paris, nul film en montrera ou en reconstituera plus de séquences que Paris brûle-t-il? (René Clément, 1965-1966). Ce film est considéré comme 'l'épopée officielle du gaullisme', et son esprit ne correspond pas à celui qui a présidé à la réalisation de La Libération de Paris. Il reprend toutefois des scènes de la lutte des insurgés de la capitale. Ce film est en noir et blanc, les séquences d'archives s'insèrent avec fluidité dans la trame visuelle, mais elles restent concentrées sur les combats de rue, les affrontements sporadiques. Ce sont des vignettes d'action qui ne disent rien sur l'organisation des combats mais qui projettent leur réalisme et leur authenticité sur le récit du film", en LANGLOIS, Suzanne: La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De..., Op. Cit., p. 48.

para el asunto que nos ocupa: el largometraje documental francés *La Nueve, los olvidados de la victoria* (La Nueve, ou les oubliés de la victoire, Alberto Marquardt, 2010), claro homenaje y reivindicación de los españoles que lucharon en esta unidad militar. El film, que se inicia con imágenes de archivo del desfile de De Gaulle en los Campos Elíseos el día después de la Liberación, poco después se plantea, mediante una voz en *over*, el interrogante de por qué la historia no ha querido recordar los nombres de los combatientes españoles, intentando remediar la situación mediante esta propuesta. Por ello se focalizará en dos testimonios, dos supervivientes de “la Nueve”, a partir de cuyas respectivas experiencias procura reconstruir las actuaciones de esta unidad. La primera imagen que tenemos de estos dos hombres es mediante el uso que se hace de material audiovisual correspondiente a la filmación de un homenaje, celebrado en París el año 2004, y concretamente se trata de Manuel Fernández, originario de Asturias y Luis Royo Fernández, nacido en Cataluña. A partir de sus experiencias se comentarán cuestiones clave, tales como el hecho que se alistaran en la Legión Extranjera porque el Estado Mayor Francés les dio la espalda, o bien sus anécdotas particulares en el devenir del conflicto bélico. Asimismo, hay una serie de asuntos destacables como la admiración que ambos manifiestan por De Gaulle, el



Fig. 57

aprecio por Leclerc (Manuel Fernández tiene una fotografía suya, junto a otras de su familia, en la residencia donde vive) [Fig. 57] y el sentimiento de haber hecho lo que debían y la voluntad de hacerlo de nuevo si fuese preciso, a pesar de la falta de reconocimiento que obtuvieron por parte del gobierno francés. En ese sentido es muy significativa una cuestión que se comenta en el film: una vez París fue liberado, la portada del periódico *Libération* mostró al comandante Armando Granell, pero la historia que presentaron es bien distinta de la real, pues el capitán Dronne se convirtió en Bronne y el *halftrack* Guadalajara se denominó tanque Romilly, no dejando por consiguiente ningún espacio para los españoles en particular, ni para los voluntarios extranjeros en general. Y es que tal como hemos comentado esta ha sido, hasta fechas muy recientes, la tendencia predominante, la cual sin duda alguna ha tenido un claro impacto y reflejo en las producciones fílmicas que abordan este periodo.

Y ya para finalizar, únicamente aludiremos a un último título que refleja la situación que vivieron algunos de los españoles que participaron en la Segunda Guerra Mundial en suelo francés, concretamente nos referimos a *Camaradas* (Sabin Egilior, 2012), documental focalizado en alguien que no es ninguna personalidad conocida en términos históricos, Sebastià Piera, un hombre que vivió unos hechos particulares convertidos en el objeto de atención del film: el papel que desempeñaron determinados españoles exiliados en Francia en el marco de la Segunda Guerra

Mundial, pero atendiendo a un fenómeno que no había encontrado su lugar en la cinematografía: la expulsión de Francia de más de doscientos comunistas españoles la noche del 7 de septiembre de 1950, los cuales, a pesar de haber luchado en la contienda, fueron considerados personas incómodas en el contexto de la Guerra Fría. Quienes vivieron tal circunstancia fueron aquellos que en un primer momento se exiliaron a causa de la Guerra Civil española, siendo inicialmente internados en campos franceses de refugiados y más tarde parte de ellos estuvieron reclusos en campos de concentración durante la ocupación. Su voluntad de lucha contra el fascismo quedó evidenciada en su participación en la Segunda Guerra Mundial, así como su determinación les llevó a muchos a ingresar en la lucha de guerrilla para acabar con el franquismo, pero a pesar de haber sido inicialmente condecorados en Francia, en el nuevo contexto que supusieron los años cincuenta fueron expulsados con varios destinos posibles: Argelia, Córcega o algunos de los países del este⁶⁸⁵.

2.2.5.4.- LA PRESENCIA ESPAÑOLA EN EL EJÉRCITO SOVIÉTICO, EN EL EJÉRCITO ALEMÁN Y EN LOS SERVICIOS SECRETOS BRITÁNICOS

Tal como ya hemos comentado anteriormente, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial los españoles combatieron en ambos bandos, de ahí que podamos encontrar materiales fílmicos que les muestran luchando contra el fascismo y que al mismo tiempo existan otros que los presentan posicionados a favor de las potencias del Eje. Inclusive, aunque circunscrito al ámbito de la ficción, aparecerán enfrentamientos entre españoles de ambos bandos luchando en una guerra ajena y en un territorio lejano, aunque necesariamente siempre se aluda o se recuerde, indirectamente, a la Guerra Civil española.

En lo que respecta a la participación española en el ejército soviético, podemos afirmar que una vez finalizada la Guerra Civil muchos ciudadanos de ideología comunista decidieron exiliarse en la Unión Soviética, país por el cual algunos de ellos lucharían años más tarde cuando la Wehrmacht trató de conquistarlo; incluso algunos de los niños evacuados a esta zona durante la contienda española decidieron enrolarse -ya como adultos- en esta lucha contra el Tercer Reich. Con la finalidad de poder encuadrar a los extranjeros, el NKVD (НКВД, Народный комиссариат

⁶⁸⁵Ya hemos advertido sin embargo que el largometraje se centra en una de las personas en concreto que vivió tal situación, Sebastià Piera, un catalán que fue deportado a Córcega junto a su mujer. Nacido en Lleida (Santa Maria de Meià), en 1917 se afilió al PSUC, teniendo que exiliarse en 1939 a Francia, país donde le aguardaría un internamiento en dos campos (Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien). Posteriormente partió a la Unión Soviética y luchó en el frente soviético durante la Segunda Guerra Mundial y más tarde, en 1947, actuó clandestinamente en Cataluña, lo cual le conllevó una detención y tortura antes de partir hacia París, ciudad de la que sería expulsado con destino a la mencionada isla.

внутренних дел – Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos) creó la Brigada Motorizada Independiente de Tiradores de Designación Especial (OMSBON, отдельная мотострелковая бригада особого назначения), dentro de la cual se configuró una unidad española, concretamente la 4ª Compañía del 1r Regimiento Motorizado de Fusileros, a cargo del capitán Peregrín Pérez Galarza, formada por 125 soldados (6 eran mujeres) cuya misión era actuar en la defensa de Moscú, a pesar de que luego los alemanes no llegaron a la capital. Sin embargo, en el ejército soviético hubo una serie de españoles que lograron méritos y ocuparon puestos destacados; tal sería el caso del hijo de la Pasionaria, Rubén Ruiz Ibárruri, combatiente en la Guerra Civil española que alcanzó el grado de teniente del Regimiento de la Guardia del 62º Cuerpo del Ejército Rojo, cuya misión era luchar en Stalingrado, batalla en la que perdió la vida. Otros casos podrían ser los de Juan Modesto, quien consiguió marcharse a la Unión Soviética y se formó en la academia Frunze para luchar contra los nazis en el ejército búlgaro comunista; Enrique Líster, el cual una vez proclamada la República partió a este país para estudiar política en la academia Lenin y estudios militares en la citada academia Frunze, regresando para combatir en la Guerra Civil española y exiliándose de nuevo en territorio soviético donde alcanzó el grado de general, luchando en los ejércitos ruso, polaco y yugoslavo; Manuel Tagüeña, igualmente combatiente en la contienda española, exiliado en la Unión Soviética, alumno de la academia Frunze y luego profesor, llegando a luchar después de la Segunda Guerra Mundial con el ejército de Josip Broz Tito en Yugoslavia; o bien Valentín González “el Campesino”, quien por desavenencias con las autoridades moscovitas fue encarcelado en un campo soviético y tuvo que huir a Irán, desde donde partiría hacia Francia.

Igualmente podemos destacar la presencia española en la aviación soviética, pues en ella lucharon varios españoles con experiencia en la Guerra Civil española o bien otros que, en tanto que alumnos, se estaban formando en la Unión Soviética cuando estalló el conflicto, pasando a incorporarse a las fuerzas aéreas. Entre varios de los pilotos más destacados, podemos citar a Leopoldo Morquillas Rubio, Juan Lario Sánchez o José María Bravo. Por otra parte son también muy relevantes las acciones emprendidas en el combate de guerrillas, sobresaliendo al respecto la presencia española en un par de cuerpos: en la 5ª Brigada Independiente de Zapadores de Designación Especial (Unidad 00125) y en el 522º Batallón Independiente de Zapadores, pudiendo subrayar las actuaciones llevadas a cabo por una mujer, África de las Heras, la cual llegó a conseguir el grado de coronel⁶⁸⁶.

⁶⁸⁶Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre la participación española en el ejército soviético, aludamos a algunas de las principales aportaciones, si bien incurriendo necesariamente en múltiples omisiones: ARASA FAVÀ, Daniel: *Los españoles de Stalin*. Barcelona: Vorágine, 1993; MEROÑO PELICER, Francisco: *Aviadores españoles en la Gran Guerra Patria*. Moscú: Progreso, 1986; MORENO HERNÁNDEZ, Ramón: *Rusia al desnudo: revelaciones del comisario comunista español, Rafael Pelayo de*

Empero, si bien los españoles ocuparon un espacio muy significativo en este ejército, han sido objeto de muy poca atención por parte del ámbito cinematográfico, de hecho existen muy pocas producciones dedicadas monográficamente a estos combatientes, citemos al respecto dos propuestas que, a pesar de focalizarse en el periplo de sujetos en concreto, trazan un recorrido alrededor de sus vivencias y aluden al contexto más general: *Valentín González “El Campesino”* (Manuel Garrido Palacios, 1982), una producción de Televisión Española para el programa “Rasgos”, centrada en la peculiar y controvertida biografía de este militar comunista español, quien una vez concluida la guerra partió en barco hacia a la Unión Soviética y suscitó varias polémicas (problemas con autoridades soviéticas, intento de huída a Irán, exilio en Francia y regreso a España en 1977, convirtiéndose en partidario del socialismo y defensor de Felipe González); y *Liste, pronunciado Líster* (Margarita Ledo Andión, 2007), articulada sobre una multitud de materiales que la cineasta pretende combinar para ofrecer un trayecto que se ahorquilla en muchas veredas atestiguando la complejidad de la figura de Enrique Líster y sin querer enmarcarlo o encasillarlo en unos hechos concretos, apostando en cambio por una pluralidad de vías narrativas generando un atractivo y evocador acercamiento al personaje a través de los elementos de qué disponemos, cuando no jugando con ellos de manera simbólica (empleando por ejemplo fragmentos de *Chapaev [Чанáев, Georgi y Sergei Vasiliev, 1934]*)⁶⁸⁷.

Bajo un prisma más amplio y no centrado en una figura en concreto, encontraríamos un título que se focaliza justamente en la presencia de los españoles luchando en bandos opuestos en territorio soviético en el contexto de la Segunda Guerra Mundial; nos referimos al segundo capítulo de la propuesta de no ficción *Bajo todas las banderas. Españoles en la Segunda Guerra Mundial* (Alfonso Domingo, 2009), concretamente al episodio denominado “El Frente del Este: Rojos y Azules”.

Por lo que respecta a producciones soviéticas, cabe decir que si bien no nos consta la mención de la presencia de españoles en el ejército soviético por parte de los noticiarios de este

Hungría, comandante del Ejército ruso. Mundial, 1956; PALOMAR BARÓ, Eduardo: “África de las Heras, española al servicio del KGB”. Razón española: Revista bimestral de pensamiento, núm. 168, 2011, pp. 81-86; RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Eduardo: “Españoles en la Segunda Guerra Mundial”. En AA.VV.: Aproximación a la Historia militar de España. Madrid: Ministerio de Defensa, Dirección General de Relaciones Institucionales, 2006, vol. II, pp. 683-701; SERNA MARTÍNEZ, R.: Heroísmo español en..., Op Cit.

⁶⁸⁷Si bien no terminan de encajar en el perfil de exiliados, consideramos oportuno mencionar las producciones dedicadas a las figuras de Caridad Mercader, militante comunista y agente del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos (NKVD, en ruso *Нарóдный комиссариáт внутренних дел СССР*, abreviado como НКВД СССР) y Ramón Mercader, su hijo, asesino de León Trotski. En ese sentido debemos citar el documental español *Asaltar los cielos* (José Luis López-Linares, Javier Rioyo, 1996) -tanto sobre Caridad como Ramón Mercader- o el film de ficción *El asesinato de Trotsky* (The Assassination of Trotsky, Joseph Losey, 1972), a propósito del atentado contra el político ruso, aunque en ningún caso se alude a la figura de Mercader, considerando que el asesino responde al nombre de Frank Jacson, un criminal que en ningún momento se identifica con un comunista sino que se trata de una figura oscura de origen belga.

país, sí que existen documentales rusos y films de ficción que aluden a la participación española en estas filas, sobresaliendo al respecto algunos de ellos como *Granada, mi Granada* (*Гренада, Гренада, Гренада моя*, Roman Karmen, 1967), documental de montaje que, además de aludir al exilio infantil, muestra fotografías de los españoles muertos en Rusia, así como imágenes de la Pasionaria colocando flores en la tumba de su hijo Rubén, caído en Stalingrado, y de la propia formación del Ejército Popular y del V Regimiento, pudiendo ver a figuras como Líster, Modesto, Hidalgo de Cisneros y Pozas; es decir, el film opta por no concluir con la victoria de los nacionales en la Guerra Civil, sino que, en cambio, prefiere seguir esta línea que expresa que la lucha contra el fascismo se prolongó en parte gracias a los voluntarios extranjeros que ya habían combatido en esta contienda y que siguieron la lucha en la Segunda Guerra Mundial, así como también lo hicieron los españoles con los soviéticos.

Aludamos también a una producción que considera la anteriormente mencionada Brigada Motorizada Independiente de Tiradores de Designación Especial, tal sería el caso de *Тайная война. Расплата* (*Фильм 2*) (A. Ivankin, 1991), sobre el trabajo de los espías soviéticos durante la defensa de Moscú, o bien un reportaje basado en el testimonio de un veterano que había formado parte de esta unidad, perteneciente al programa *В ГОСТЯХ У ВЕТЕРАНА*, titulado *Валентин Ковров - ветеран Отдельной мотострелковой бригады особого назначения войск НКВД СССР* (2014).

En el terreno de ficciones de este país que se acerquen a este asunto, procede mencionar un título que, si bien no se aproxima a la participación de españoles en el ejército, sí que representa el trabajo de una mujer española a las ordenes de la URSS, concretamente integrada en el servicio de inteligencia: *Salut, María* (*Салют, Мария!*, Iosif Heifitz, 1970), cuyo argumento comienza en 1919, al término de la Primera Guerra Mundial, cuando arriban a Rusia varios buques de diversas nacionalidades que pretenden apoyar a los soviéticos, entre los cuales se encuentran españoles y, entre ellos, la protagonista, María. Ésta se enamorará de Pablo, con quien se casará y, más tarde, irán a España, donde en el marco de la guerra perecerán su marido e hijo, decidiendo ella regresar a la Unión Soviética para trabajar como instructora en una escuela de inteligencia.

En relación a las realizaciones de ficción españolas, destaca especialmente al respecto un film al que ya hemos aludido anteriormente en varias ocasiones, nos referimos a *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010), pues se trata de una propuesta que, a pesar de centrarse en la evacuación infantil, abarca muchos otros asuntos, desde la militancia comunista pasando por los exbrigadistas españoles, la República de los alemanes del Volga, los centros españoles, la opción o imposibilidad del regreso o el asunto que acabamos de mencionar de la participación española en

dos ejércitos opuestos como son el soviético y el alemán. Es mediante un *flashback* que el largometraje permite conocer un momento del pasado del protagonista, un comisario político que vino a formarse en la Unión Soviética y que vive en el exilio creyendo que no regresará hasta la muerte del dictador, ubicando el salto temporal de la acción en octubre de 1941 cuando éste formaba parte de un grupo de guerrilleros del ejército soviético que fue capturado por un pelotón de las SS, situación de la que lograron salir con vida gracias a la intervención a su favor de un grupo de integrantes de la División Azul. El propio director afirmó que una de las intenciones del film era crear un lazo de unión entre los españoles que tuvieron ideologías opuestas⁶⁸⁸, de ahí la determinación de mostrar a uno de los divisionarios impidiendo que un alemán les matase y decidiendo compartir en cambio un vino con los de su tierra, una cuestión que sin duda nos recuerda claramente una secuencia, ya considerada previamente, del film *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951), en la cual un militar franquista (capitán de navío) y unos exiliados beben la misma bebida en el exilio, dos botellas de Rioja⁶⁸⁹; en ambos casos la nacionalidad española actúa como un vínculo de unión más allá de la adscripción ideológica de los personajes⁶⁹⁰. Sin embargo, la presencia de la División Azul en el largometraje se reduce únicamente a esta anécdota, la cual tiene una función narrativa -uno de los divisionarios es el hermano de la mujer de quien se enamorará el protagonista-, de ahí que no se ahonde más en este cuerpo militar y que el tratamiento sea, por tanto, muy superficial.

No obstante, esta propuesta enlaza perfectamente con el asunto que nos concernirá a partir de este punto, es decir, cuál ha sido la imagen que la cinematografía ha ofrecido de la División Azul. En ese sentido en primer lugar se contextualizará, aunque sintéticamente, la trayectoria de este cuerpo de voluntarios, subrayando aquellos episodios que aparecen en los materiales fílmicos y, acto seguido, se considerará su representación en el terreno de los noticiarios y de los films de no ficción para, finalmente, valorar las producciones de ficción.

En términos históricos nos estamos refiriendo a la unidad de voluntarios españoles que se encuadró en la 250ª División de Infantería de la Wehrmacht, formada por unos 50.000 españoles, oficialmente denominada División Española de Voluntarios, aunque habitualmente llamada

⁶⁸⁸En sus propias palabras: “*Tiende puentes entre las dos Españas, con datos que recuerdan, por ejemplo, que muchos divisionarios de la División Azul salvaron a españoles por el mero hecho de que fueran españoles*”, en “Carlos Iglesias estrena 'Ispansi', en la que las dos Españas 'se dan la mano'”. *El Mundo*, 19-11-2010.

⁶⁸⁹Véase al respecto la páginas 164-165 del presente trabajo.

⁶⁹⁰Un asunto que ha sido considerado de manera muy negativa por parte de Cristina Ortiz, a tenor de sus palabras: “*Por el contrario dentro del film, se presenta la adscripción nacional como un elemento de identidad aglutinador incuestionable. Este es tratado con unos excesos melodramáticos que quizá puedan encerrar la promesa de funcionar comercialmente, pero que difícilmente los hace compatibles con una interpretación que vehicule adecuadamente la compleja experiencia del exilio para el espectador moderno*”, en ORTIZ CEBERIO, Cristina: “Entre la memoria y el mercado: cuestiones en torno a...”, *Op. Cit.*, p. 347.

“División Azul”, término acuñado por el falangista José Luis Arrese⁶⁹¹. Si bien el Estado español quería tomar parte en la Segunda Guerra Mundial y así saldar el favor que durante la Guerra Civil española se obtuvo de los alemanes -caso del envío de la Legión Cóndor-, al mismo tiempo no le convenía modificar su posición de “aliado no beligerante” de los países del Eje, de tal manera que únicamente podía intervenir mediante el envío de voluntarios, una opción por la que se apostó una vez Hitler invadió la Unión Soviética. Así pues, el 23 de mayo de 1941 y a petición de Ramón Serrano Suñer, fue aprobada la decisión de este tipo de participación y se actuó con gran celeridad; tal es así que sólo un par de días después comenzaron las movilizaciones para conseguir voluntarios, contando con un gran apoyo por parte de Falange Española. Una propuesta que empezó con gran fuerza, tal como lo evidencia la manifestación que tuvo lugar en Madrid y que se dirigió al edificio de la Secretaría General de Falange, en la cual se pronunció el célebre discurso de Serrano Suñer en el que se calificó a Rusia de culpable⁶⁹². Dos días después de la manifestación se constituyó oficialmente la división, formada por voluntarios, pero acompañada por mandos del ejército español, de manera que al día siguiente empezaron las tareas de reclutamiento mediante banderines de enganche en varias ciudades españolas, disponibles hasta el

⁶⁹¹Existe una gran cantidad de bibliografía sobre el tema; destacaremos al respecto algunas de las publicaciones más relevantes empleadas en el presente estudio: CABALLERO JURADO, Carlos: *Atlas ilustrado de la División Azul*. Madrid: Susaeta, 2009; CABALLERO JURADO, Carlos: *El batallón fantasma: españoles en la Wehrmacht y las Waffen-SS (1944-45)*. Alicante: CEHRE, 1987; CABALLERO JURADO, Carlos: *División Azul. Estructura de una fuerza de combate, organización y materiales*. Valladolid: Galland Books Editorial, 2009; CABALLERO JURADO, Carlos; GUILLÉN GONZÁLEZ, Santiago: *Las Escuadrillas Azules en Rusia*. Madrid: Ediciones Almena, 1999; ESCUADRA SÁCHEZ, A.: *Bajo las banderas de la Kriegsmarine: marines españoles en la Armada alemana (1942-1943)*. Madrid: Don Rodrigo, 1998; FONTENLA, Salvador: *Los combates de Krasny Bor*. Madrid: Actas, 2012; GARCÍA, Antonio María: *Galubaia Divisia, crónica de la División Azul*. Madrid: Fondo de Estudios Sociales, 2001; GARCÍA DE LEDESMA, Ramiro: *Encrucijada en la nieve. Un servicio de inteligencia desde la División Azul*. Granada: García Hispán Editor, 1996; KLEINFELD, Gerald R.; TAMBS, Lewis A.: *La División española de Hitler*. Madrid: Editorial San Martín, 1983; MORALES, Gustavo; TOGORES, Luis E.: *La División Azul. Las fotografías de una historia*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008; MORENO JULIÁ, Xavier: *La División Azul. Sangre española en Rusia, 1941-1945*. Barcelona: Crítica, 2004; REVERTE, Jorge M.: *La División Azul. Rusia, 1941-1944*. Barcelona: RBA Libros, 2011; SAGARRA, Pablo; CASTILLO, Víctor: *Lejos de España pero por España. Las mejores fotos de la División Azul*. Valladolid: Galland Books, 2011; SAGARRA, Pablo; GONZÁLEZ, Óscar; MOLINA, Lucas: *Divisionarios. Testimonio gráfico de los combatientes españoles de Wehrmacht*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2012; SAINT-LOUP, Stanislas de (Marc Aguiet): *La División Azul: cruzada española..., Op. Cit.*; SCURR, J.; HOOK, R.: *La División Azul, voluntarios españoles en Alemania*. Madrid: Ediciones del Prado, 1994; TORRES, Francisco: *Soldados de hierro. Los voluntarios de la División Azul*. Madrid: Actas Editorial, 2014; TORRES GALLEGO, Gregorio; CASTILLO PEÑUELAS, Víctor: *Militaria de la División Azul. Uniformes, emblemas, documentos, condecoraciones y otros objetos de los voluntarios españoles en Rusia*. Valladolid: Galland Books, 2010; VADILLO ORTIZ DE GUZMÁN, Fernando: *División Azul, la gesta militar española del siglo XX*. Madrid: Este-Oeste, 1991; VEGA VIGUERA, Enrique de la: *Rusia no es culpable. Historia de la División Azul*. Madrid: Editorial Barbarroja, 1999.

⁶⁹²Una transcripción de las palabras declamadas por este político es la que sigue: “*Camaradas, no es hora de discursos; pero sí de que la Falange dicte en estos momentos su sentencia condenatoria: Rusia es culpable. Culpable de nuestra Guerra Civil. Culpable de la muerte de José Antonio, nuestro fundador. Y de la muerte de tantos camaradas y tantos soldados caídos en aquella guerra por la agresión del comunismo. El exterminio de Rusia es exigencia de la historia y del porvenir de Europa*”, citado en MONTOLIÚ CAMPS, Pedro: *Madrid en la posguerra 1939-1946. Los años de la represión*. Madrid: Sílex, 2005, p. 174.

2 de julio. Sólo un día después de esta fecha límite, comenzaron a ser avisados los voluntarios y se inició un entrenamiento de diez días en Madrid, tras los cuales ya empezarían a partir los grupos de manera progresiva, al mando del general Agustín Muñoz Grandes, posteriormente sucedido, el 12 de diciembre de 1942, por Emilio Esteban-Infantes. Por lo que respecta al periplo de la unidad, cruzaron la frontera en Hendaya, fueron sometidos a un control sanitario y se dirigieron a la base militar de Grafenwöhr, en la cual el día 31 de julio tuvo lugar el juramento al Führer, recibiendo formación militar antes de partir hacia el frente oriental el día 19 de agosto. Si bien el destino previsto era la ciudad de Smolensk y tenían que combatir en el asalto a Moscú, en cuanto los soviéticos contraatacaron en Leningrado cambiaron las prioridades y, consecuentemente, fueron destinados al frente norte. En este marco combatieron en muchas batallas, cayendo muchos soldados en octubre de 1941 a causa del sitio, de ahí que a partir de mayo de 1942 llegaran nuevos voluntarios. Lucharon en varios enfrentamientos, siendo el de Krasny Bor en febrero de 1943 uno de los más destacados, en el cual murieron muchos divisionarios y otros fueron hechos presos, siendo luego trasladados a campos de concentración. Sin embargo, el 12 de octubre de 1943 Franco ordenó la retirada de la división, de ahí que los combatientes españoles fuesen repatriados, aunque hubo algunos que se negaron a volver; por ello se creó una unidad que se denominó Legión Española de Voluntarios, más conocida como Legión Azul. Si bien en un primer momento las autoridades españolas permitieron su existencia, evidentemente no era una situación demasiado cómoda para los nuevos intereses diplomáticos del estado con los Aliados, de ahí que entre el 6 y el 12 de abril de 1944 se organizase la retirada⁶⁹³. Aquellos que desearon seguir en combate, tuvieron que hacerlo en el seno de unidades alemanas, tal sería el caso de la *Spanische-Freiwilligen Kompanie der SS 101*, perteneciente inicialmente a la *28ª División de Granaderos SS Voluntarios Wallonien* y después en la *11ª División de Granaderos SS Nordland*, llegando a pelear contra los soviéticos en suelo alemán hasta el final de la guerra. Empero, aparte de estos contendientes que se negaron a volver, seguiría habiendo españoles en territorio soviético, no sólo los niños evacuados, sino también aquellos miembros de la división que fueron hechos prisioneros y transportados a campos, un sistema de reclusión al que ya nos hemos referido previamente⁶⁹⁴. Evidentemente el Estado español deseaba el regreso de estas personas, pero la Unión Soviética jamás reconoció al gobierno franquista, de ahí la imposibilidad de mantener relaciones diplomáticas, aunque sí que es cierto que se realizaron movimientos con la finalidad de lograr

⁶⁹³Una idea muy bien explicada por Ramón Garriga en las siguientes palabras: “*La presencia de los voluntarios españoles de la División Azul no implicó ninguna idea de conquista ni pasión contra ningún país, sino una proposición eminentemente anticomunista encauzada en la tradición de las legiones extranjeras. Cuando el gobierno español conoció que la presencia de esos voluntarios podía afectar sus relaciones con aquellos países aliados con quienes mantenía relaciones amistosas, tomó las medidas precisas para obligar a aquellos voluntarios a reintegrarse a la Patria*”, en GARRIGA, Ramón: *La España de Franco. II De la División Azul al triunfo aliado*. Madrid: G. Del Toro, 1976, p. 280.

⁶⁹⁴Véanse al respecto las páginas 270-277 de esta investigación.

repatriaciones, tal como sucedió en 1949 cuando se intentó, mediante el embajador británico en Moscú, que pudiesen regresar los españoles que se hallaban en este país, una tentativa que resultó infructuosa⁶⁹⁵. Ciertamente no fue hasta la muerte de Stalin, el 6 de mayo de 1953, cuando se inauguró una política de mayor tolerancia y se logró una amnistía para con la población civil y fue factible su repatriación. Por ello, los prisioneros de distintas nacionalidades pudieron ir partiendo hacia sus destinos; concretamente a los españoles les fue posible marcharse el 27 de marzo de 1954 a bordo del *Semíramis*, un barco de la Cruz Roja Francesa que arribó a Barcelona el 2 de abril, al cual nos referiremos más adelante en el punto dedicado a las repatriaciones.

Antes de tomar en cuenta las representaciones cinematográficas de esta unidad conviene matizar la condición voluntaria de todos los participantes en ella, pues si bien evidentemente los hubo, también hubo gente forzada a ir, en ocasiones para subsanar faltas propias o familiares durante la Guerra Civil o para evitar otras represalias. En ese caso podemos aludir a Luis García Berlanga, pues como muy bien sintetiza Gregorio Belinchón a propósito de los diarios del cineasta, éste se fue a Rusia el 14 de julio de 1941 por dos razones: “*intentar que condonen la pena de muerte impuesta a su padre, diputado republicano del partido de Alejandro Lerroux [y Gobernador Civil] y hacer méritos delante de una chica, Rosario Mendoza*”⁶⁹⁶.



Imagen sin fechar ni localizar que muestra a Luis García Berlanga, en primer plano y con bigote

Pues bien, buena parte de los hechos que hemos remarcado que protagonizó esta división aparecen en los documentos fílmicos, ya sea en el ámbito de la ficción o de la no ficción, de ahí que se haya considerado preceptivo valorarlos. Si tenemos en cuenta los noticiarios que proporcionan imágenes de la División Azul, destacan especialmente -tal como es presumible- las producciones procedentes de los países implicados, es decir, aquellas españolas y alemanas. Respecto a las noticias españolas, cabe destacar aquellas que proporciona el NO-DO, la primera de las cuales pertenece justamente a la entrega inicial; es decir, data de enero de 1943, una fecha

⁶⁹⁵De hecho, se pretendía que regresasen cuatro grupos distintos de españoles: los prisioneros de la División Azul y de las unidades de voluntarios de las S.S.; los niños evacuados durante la Guerra Civil española; los aviadores republicanos que en 1939 estaban entrenando en ese territorio; y los tripulantes de barcos que se hallaban en zona soviética al término de la contienda española. Así se expone en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Franco y la URSS...*, *Op. Cit.*, p. 118.

⁶⁹⁶BELINCHÓN, Gregorio: “Mis recuerdos de la División Azul. El País desempolva los diarios de Luis García Berlanga durante su estancia en el frente ruso – Son cuadernos repletos de escritos políticos, poemas y dibujos”. *El País*, 13-11-2011.

en la cual la guerra ya parecía bastante favorable a los Aliados y, por tanto, no se trataba de una empresa merecedora de demasiada atención, tal como atestigua la ínfima cantidad de noticias consagradas al asunto en la totalidad del NO-DO, cifradas en un total de 8 entregas. Además, el contenido de las mismas se centra fundamentalmente en las condecoraciones que obtuvieron los divisionarios, pues sólo una de ellas muestra el regreso a España de los combatientes. Sin embargo, tal como expone Sergio Alegre, la procedencia de las filmaciones que muestra este noticiario tiene su origen en los noticiarios alemanes⁶⁹⁷, pues no tenemos imágenes tomadas por equipos españoles en el frente soviético, si bien este autor afirma que la sección de Propaganda de la propia División Azul rodó más de 6.000 metros de película, cuyo paradero se desconoce actualmente⁶⁹⁸.

Con la finalidad de dar cuenta del contenido de cada una de las entregas de dicho noticiario, adjuntamos a continuación una tabla de elaboración propia con una breve descripción de las noticias extraída del archivo on-line del NO-DO⁶⁹⁹:

TABLA 2

ENTREGA	FECHA	DESCRIPCIÓN
Nº 1 (2 noticias)	04-01-1943	El aguinaldo para la División Azul / División Azul. Llegada a Madrid del teniente general Muñoz Grandes
Nº 3	18-01-1943	División Azul. Hitler impone las hojas de roble de caballero de la Cruz de Hierro al heroico teniente general Muñoz Grandes
Nº 5	01-02-1943	División Azul. Celia Jiménez visita un hospital español en el Frente Soviético
Nº 7	15-02-1943	División Azul. En el frente de Leningrado. Una sección de la División en marcha. El general Esteban Infantes revista y condecora a los héroes
Nº 19	10-05-1943	División Azul. El general Esteban Infantes, jefe de la División Azul, asiste a diversos ejercicios de los heroicos voluntarios españoles.
Nº 24A	14-06-1943	División Azul. El general Esteban Infantes recibe la cruz alemana de oro e inspecciona un batallón de heroicos divisionarios
Nº 28A	12-07-1943	División Azul. Los generales José Manuel Martínez Campos y Esteban Infantes, visitan a los voluntarios españoles de la División Azul, situados en las primeras líneas del frente de guerra ruso. El regreso de los voluntarios de la División Azul a su llegada a la estación de Irún, soldados saludando a diferentes cargos militares
Nº 31	02-08-1943	División Azul. El capitán general Lindemann felicita al general Esteban Infantes por su ascenso a general de división. Los heroicos voluntarios oyen una misa de campaña

⁶⁹⁷Cabe destacar que cuando dicho historiador menciona las entregas del NO-DO dedicadas a la División Azul no contabiliza la existencia de la entrega 24A, una omisión que se produce tanto en su tesis doctoral como en el libro que emana de ella. Véanse al respecto: ALEGRE, Sergio: *La División Azul en...*, *Op. Cit.*, pp. 114-116; ALEGRE, Sergio: *El cine cambia...*, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

⁶⁹⁸Así lo afirma dicho autor, tanto en su tesis doctoral como en el libro derivado de la misma. Véanse al respecto: ALEGRE, Sergio: *La División Azul en...*, *Op. Cit.*, p. 166, nota 1; ALEGRE, Sergio: *El cine cambia...*, *Op. Cit.*, p. 138, nota 3.

⁶⁹⁹Dicho archivo puede consultarse en el siguiente enlace: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

Por lo que respecta a los noticiarios alemanes, cabe decir que Sergio Alegre propone en su tesis un vaciado de las noticias incluidas en *Die Deutsche Wochenschau*, la ubicación del cual, en el momento de elaboración de dicha investigación, era compleja: se hallaba dividido entre dos archivos, situados en la Alemania Occidental (RFA) y en Potsdam (RDA) y, justo en estas fechas, ambos se encontraban en proceso de unificación. Tal hecho supone que la actual identificación de las noticias sea distinta a la de entonces⁷⁰⁰; por ello se ha realizado un vaciado de los fondos del Bundesarchiv (Archivos Federales de Alemania), así como se han cotejado los resultados con los que ofrece el portal del proyecto de base de datos *Filmarchives online – Finding Moving Images in European Collections*⁷⁰¹, obteniendo detalladas sinopsis en alemán de las noticias⁷⁰². Anexamos a continuación la tabla que hemos creado para contener la información recabada:

TABLA 3

ENTREGA	FECHA	DESCRIPCIÓN
Deutsche Wochenschau 534/49/1940 Noticia 5	1940	Imperio Alemán, Berchtesgaden, Obersalzberg Berghof. En la segunda mitad del mes de noviembre se incrementan las actividades diplomáticas del Eje, se citan distintas personalidades, entre ellas el canciller español Ramón Serrano Suñer, el cual llega en coche con Joachim von Ribbentrop, ministro de Relaciones Exteriores y entran en el Berghof.
Deutsche Wochenschau 567/30/1941 Noticia 1	1941	Formación de asociaciones voluntarias y manifestaciones contra la URSS en las zonas ocupadas por los alemanes en Europa: Dinamarca, Noruega, Países Bajos, España, Italia, Rumanía, Eslovaquia, Hungría, 1941. Voluntarios de diferentes países y varias acciones, en el caso español manifestación fascista en Madrid contra la Unión Soviética con multitud de pancartas contra la URSS. Acogida de la División Azul en la estación de Burdeos. Soldados hablando en el vestíbulo; tren de pasajeros desde la

⁷⁰⁰En cuanto a las entregas mencionados por Sergio Alegre tanto en su tesis doctoral como en el libro, las referencias que ofrece son las siguientes: Noticiario nº 568, rollo 1, noticia 3; Noticiario nº 569, rollo 1, noticia 3; Noticiario nº 572, rollo 1, noticia 2; Noticiario nº 581, rollo 2, noticia 3; Noticiario nº 596, rollo 2, noticia 2; Noticiario nº 603, rollo 2, noticia 8; Noticiario nº 618, rollo 1, noticia 6; Noticiario nº 665, rollo 1, noticia 2; Diario de la luz nº 168, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 31/41, rollo 1; Documentales cinematográficos españoles 1941, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 32/41, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 5/43, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes 14/42, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 35/41, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 7/42 rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 32/42, rollo 1; Documentales cinematográficos alemanes nº 38/41, rollo 2. En: ALEGRE, Sergio: *La División Azul en..., Op. Cit.*, pp. 101-106; ALEGRE, Sergio: *El cine cambia..., Op. Cit.*, pp. 91-100.

⁷⁰¹Se trata de una iniciativa que resulta de MIDAS (“Moving Image Database for Access and Re-use of European Film Collections), comenzada en 2006 como proyecto piloto de un programa MEDIA de la comisión europea. Este trabajo permite visualizar los fondos de 18 Filmotecas europeas y, puesto que el archivo que lidera la acción es el Deutsches Filminstitut (DIF), numerosos partners son germanos. La base de datos se puede consultar en la siguiente dirección: <http://www.filmarchives-online.eu/>

⁷⁰²Puesto que la presente tesis doctoral no tiene por objetivo efectuar un análisis detallado de la División Azul, sino que simplemente deseamos dejar constancia del conocimiento de materiales fílmicos que presentan españoles en el ejército alemán, no hemos realizado un estudio pormenorizado del asunto, simplemente hemos consultado la bibliografía existente y la hemos cotejado con la información que nos ofrecen los archivos. En caso de llevar a cabo un examen monográfico de la cuestión, sería necesario confrontar las mencionadas referencias que ofrece Sergio Alegre con las que venimos de encontrar e intentar detectar equivalencias, presencias y ausencias. Puesto que tal cosa no entra en nuestro propósito actual, dejamos abierta la puerta a facultativos futuros estudios.

		estación hasta el Frente del Este, soldados en las ventanas del tren.
Deutsche Wochenschau 568/31/1941 Noticia 3	1941	Llegan en líneas directas las organizaciones de voluntariado de Europa desde Heilbronn, Alemania, Bélgica, París, Francia, Irún, España, 1941. Un grupo de la División Azul en la estación fronteriza de Irún. Salida del tren y llegada a la estación de Heilbronn, monjas y chicas de la Liga de Jóvenes Alemanas (BDM) entregan flores a los soldados españoles.
Deutsche Wochenschau 569/32/1941 Noticia 2	1941	Los jóvenes de Europa se alistan en asociaciones voluntarias, Dinamarca, España, Italia, 1941. Se ve la salida de distintos grupos de voluntarios europeos, entre ellos la División Azul viajando en tren desde Madrid y una gran multitud saludándoles.
Deutsche Wochenschau 572/35/1941 Noticia 2	1941	Juramento de los soldados españoles de la División Azul, Reich Alemán, 1941. Juramento de los voluntarios españoles de la División Azul en una escuela de pilotos de caza alemanes, en presencia del embajador español, el conde José de Mayalde, y el comandante de la aviación española Mayor Sallas.
Deutsche Wochenschau 581/44/1941 Noticia 3	1941	Norte del Frente Oriental: artillería en el frente cerca de Leningrado, Unión Soviética, 1941. Diferentes bombardeos y combates en el transcurso del conflicto. Asociaciones de la Legión Española participaron en los combates de la sección norte del frente oriental. El teniente general Pablo Laux, comandante de la división de infantería 126 se entrevista con el comandante de la División Azul, el general Muñoz Grandes. Un soldado de la Legión con su insignia. Soldados españoles en un momento de calma mientras comen en un pueblo.
Deutsche Wochenschau 589/52/1941 Noticia 1	1941	Recepción del general español Moscardó en la sede de Hitler, 12-07-1941. El general español José Moscardó Ituarte es recibido en la sede de Hitler después de una visita de aquel a la “División Azul” en el frente. Bienvenida de Hitler y del mariscal del campo Wilhelm Keitel.
Deutsche Wochenschau 596/7/1942 Noticia 5	1942	Condecoración en la sede de la División Española de Voluntarios, Leningrado, Frente Oriental, Unión Soviética, 1942. Sección norte del Frente Oriental de Leningrado, sede de la División de Voluntarios Españoles – División Azul. El general Muñoz Grandes recibe la Cruz de Hierro de primera clase.
Deutsche Wochenschau 603/14/1942 Noticias 8 y 9	1942	8- Fortificación de la Organización Todt, Frente Oriental, región de Leningrado, Rusia, 1942. Detonaciones y soldados trabajando en construcciones. La División Azul construye una trinchera alrededor de su batería. Suena una alarma y todos a sus posiciones. Disparos de artillería y varias detonaciones. 9- Soldados españoles reciben la Cruz de Hierro, 1942. Entrega de la Cruz de Hierro.
Deutsche Wochenschau 618/29/1942 Noticia 3	1942	La batalla de Volkhov, Frente Oriental, Unión Soviética, 1942. Frente Oriental, Lago Ilmen, Leningrado, Volkhov. Diferentes momentos de la lucha, entre ellos, en zona forestal avanza la infantería de las Waffen SS y se mencionan auxiliares españoles, flamencos y holandeses. Tras varios combates, los soldados comen en un momento de calma.
Deutsche Wochenschau 646/5/1943 Noticia 6	1943	Posiciones alemanas cerca de Leningrado, Frente Oriental, Unión Soviética, 1943. La zona de Leningrado, canal Ladoga. La División Azul marcha a Schneetarnkleidung. El nuevo comandante de la División, el teniente general Emilio Esteban Infantes y un desfile. La Caballería general de Georg Lindemann, comandante del 18 Ejército y el teniente general Infantes visitan las posiciones españolas. Los soldados son honrados por Infantes con la Cruz de Hierro. Suena la alarma, los soldados toman posición y armas. Bunkers de madera soviéticos que han avanzado sobre el hielo del Neva son bombardeados y destruidos por la artillería.
Deutsche Wochenschau 665/24/1943 Noticias 4 y 5	1943	4- Soldados españoles en posición de reposo, Frente Oriental, Unión Soviética, 1943. Una compañía de la División Azul entra en descanso, almacenamiento de armas. 5- Repatriación de españoles heridos. Irún, España, 1943.

		Un tren con españoles heridos en una estación en Irún. Los heridos son llevados fuera del tren. Soldados y monjas traen a los heridos en un tren hospital español. El tren sale de la estación, despedidas.
Deutsche Wochenschau 678/37/1943 Noticia 9	1943	Un cumpleaños en el Frente Oriental, Unión Soviética, 1943. Una banda toca, los soldados escuchan, un general es felicitado. Durante un ataque aéreo, los soldados buscan amparo. Hay un regalo sin envolver. La banda toca, soldados bañándose. Juegos y deportes en una casa de reposo. Una mesa de café y música. Los soldados españoles toreadan.
Descheg-Monatsschau 11/1943 Noticia I-3 y II-15	1943	Visita del Ministro español del Partido José Luis Arrese el 17-01-1943 en Berlín. Ofrenda floral al monumento de la avenida Unter den Linden. Desfile de una guardia de honor del Wachbataillon ante Arrese y el general Paul von Haare. II-15: La División Azul se dirige hacia el frente de Leningrado. El nuevo comandante, el general Emilio Esteban, otorga la distinción de la EKII (cruz de hierro de 2ª clase) a los soldados españoles.
Descheg-Monatsschau 19/1943 Noticia II-10	1943	Tiempo de ocio entre los españoles de la División Azul en el Frente Oriental, unos soldados parodian una corrida de toros.

Una vez expuestos los noticiarios españoles y alemanes, cabe mencionar también la existencia de varios de otras nacionalidades; en el caso francés podemos citar una entrega del *Gaumont Arkeion*, la cual, bajo el título de “La Grande Guerre pour la patrie”, permite ver diversas imágenes de las tropas nazis y de varios cuerpos de extranjeros, entre los cuales se encuentra Muñoz Grandes a punto de partir en un tren de voluntarios españoles en verano de 1941; asimismo también hay noticias sobre el regreso de los divisionarios, véase al respecto una edición del *Gaumont Journaux Vichy*, la cual muestra el retorno de los divisionarios a Madrid en 1942; el mismo tema que aparece en una noticia del *Pathé Journal de Marseille*, en la cual se muestra el regreso de los divisionarios en la Estación del Norte de Madrid en 1942.

En el ámbito de las producciones de no ficción españolas también existen dos propuestas dedicadas monográficamente a este cuerpo militar, concretamente se trata de *La División Azul española* (Víctor de la Serna, Joaquín Reig Gonzalbes, 1942), iniciativa de la productora independiente Alianza Cinematográfica Española, y una producción del NO-DO, *Regreso a la patria* (1954). La primera citada, con una duración de 37 minutos, empieza con imágenes de varios acontecimientos de la Guerra Civil española, concediendo una especial importancia a la Legión Cóndor alemana, así como también se considera la situación de la Segunda Guerra Mundial, presentando imágenes tanto de Hitler como de Stalin, así como el anuncio de Joachim von Ribbentrop sobre la guerra contra Rusia, acontecimiento a partir del cual se originará la División Azul. En ese sentido se atiende a esta unidad desde su propia formación, mostrando imágenes de la manifestación que hubo en Madrid y de la apertura de banderines de enganche. Aparece también la partida de los voluntarios y la despedida de éstos en estaciones de tren, su llegada a Hendaya y a Berlín o la pronunciación del juramento de la división. También presenta

imágenes del tránsito de los combatientes por Polonia, así como los enfrentamientos y batallas o la obtención de condecoraciones – caso de Agustín Muñoz Grandes. Finaliza con la retirada de los primeros regimientos, cuyos soldados se despiden de los alemanes intercambiando regalos, y se muestra la llegada de un tren a una estación en medio del júbilo de la población civil, terminando con imágenes, ya anteriores, de los primeros desfiles de la victoria en Madrid, concretamente en el Paseo de la Castellana. Así pues, se trata de una propuesta que pretende englobar todas las fases de la División Azul, si bien cabe comentar que nos estamos refiriendo a un documento muy artificial, pues la mayoría del material que presenta no corresponde a esta unidad sino a soldados alemanes, pues al compartir uniforme era sencillo vender unas imágenes por otras⁷⁰³.



Fig. 58



Fig. 59

Respecto al film aludido en segundo lugar, éste tiene una duración de 7 minutos y 39 segundos e incorpora imágenes únicamente del regreso de los últimos prisioneros de la División Azul, es decir, de la arribada del buque *Semíramis* al puerto de Barcelona el 2 de abril de 1954. En éstas se puede ver a la multitud festejando la llegada de los voluntarios [Fig. 58-59], así como el recibimiento de los españoles repatriados por parte del Ministro Secretario General del Movimiento, Raimundo Fernández Cuesta, y de Agustín Muñoz Grandes como ministro del ejército, secundados por el Delegado Nacional de Sanidad, Agustín Aznar. La recepción se prolonga en la Basílica de la Merced, donde se realiza una ceremonia en presencia de Gregorio Modrego Casaus, arzobispo de Barcelona⁷⁰⁴.

Evidentemente, también en el terreno de la no ficción, existen recientes documentales o reportajes sobre esta división, citemos simplemente al respecto, entre otros, *La guerra ajena*

⁷⁰³La falta de veracidad de esta realización ha sido señalada repetidas veces en la bibliografía existente, entre otras obras y otros autores, véanse al respecto: ALEGRE, Sergio: *La División Azul en...*, *Op. Cit.*, pp. 144-145; ALEGRE, Sergio: *El cine cambia...*, *Op. Cit.*, pp. 122-125; HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja...*, *Op. Cit.*, pp. 123-124.

⁷⁰⁴Una producción que, tal como muy bien expresa José Antonio Romera Velasco, “sienta en adelante unas bases representativas de ensalzamiento del franquismo en las labores de repatriación, y en el carácter casi milagroso del suceso, que requiere obligada pleitesía de la intervención divina”, en ROMERA VELASCO, José Antonio: “Embajadores en el infierno: la División Azul en el cine”. En CAMARERO, Gloria (Ed.): *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B Editores, 2010, pp. 457-470.

(Televisión y Radio Slavia, Velikiy Novgorod, 2005), *Tras las huellas de la División Azul: 70 Aniversario* (Francisco Torres García, 2011), *Galubaya Divisia. Crónica de la División Azul* (Fondo de Estudios Sociales, Documendia y Fundación Don Rodrigo, 2011) o un reportaje perteneciente a *Informe Semanal, División Azul, perdedores de otra guerra* (Alicia G. Montano, Cristina Moreno, 2011)⁷⁰⁵.

Por lo que respecta a las producciones de ficción, durante la década de los años cuarenta sólo existe un film que se acerca a este asunto, aunque de una manera muy tangencial; nos referimos a la realización, anteriormente ya citada, titulada *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942), adaptación de una pieza teatral de Juan Ignacio Luca de Tena, ya llevada previamente al cine por parte de Benito Perojo (1927). Tal como ya se expuso, tanto el texto original como la primera versión cinematográfica presentaban una trama ambientada en la guerra de África, mientras que en cambio en esta ocasión el trasfondo será la lucha en Rusia por parte de los divisionarios. Además, el trabajo inaugurará una de las sendas más transitadas por aquellos films centrados en esta unidad de voluntarios: nos referimos al cautiverio de los españoles en los campos soviéticos, dando un especial protagonismo a las familias que aguardan el regreso de los divisionarios⁷⁰⁶.

Al margen de esta leve incursión, cabrá esperar hasta el año 1954 para poder reencontrar dicha temática en las pantallas, pues evidentemente no era un tema que fuese conveniente tratar una vez ganada la guerra por los Aliados y derrotado el fascismo. Si bien *a priori* podría parecer que era mejor dejar caer este episodio en el olvido, una nueva coyuntura política favoreció su reaparición cinematográfica: el clima anticomunista de la Guerra Fría, la firma de los acuerdos militares con los Estados Unidos y la integración de España en la ONU propiciaron la conveniencia de dar una nueva imagen a este capítulo, situando al régimen franquista como un audaz luchador contra el comunismo. Eso sí, era fundamental mostrar esta empresa como una decisión estatal y no como una acción de Falange, es decir, como una iniciativa perteneciente a la “cruzada contra el comunismo”, de ahí que todos los films que ahora mencionaremos expelan al máximo las referencias a este partido.

En ese sentido, la primera producción de ficción que aborda el tema en estas fechas es *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), un film que obtuvo la declaración de “Interés Nacional” y cuyo

⁷⁰⁵Aludamos también al singular caso del documental *Extranjeros de sí mismos* (Javier Rioyo, José López Linares, 2001), una propuesta que emplea testimonios precisamente de antiguos divisionarios, pero también de brigadistas y fascistas italianos; es decir, no se acerca únicamente al tema de la División Azul, sino que procura comprender los motivos que impulsaron a distintas personas a implicarse en el combate bajo distintos estandartes ideológicos.

⁷⁰⁶Para más información sobre este film, tanto por lo que respecta a su argumento como en relación a la referencia bibliográfica de la obra que adapta, véanse las páginas 272-273 de la presente tesis doctoral.

argumento, ya considerado anteriormente⁷⁰⁷, giraba en torno a la historia de cinco soldados que se hicieron juntos un retrato al final de la contienda española (el 28 de marzo de 1939), muriendo uno de ellos en la batalla de Madrid, de ahí que los restantes prometan reunirse al cabo de 10 años en el mismo lugar. El largometraje mostrará el devenir vital de cada uno y uno de ellos, Enrique, se alistará en la División Azul y terminará preso en un campo soviético, siendo transferido más adelante a un campo de aviación de la Alemania comunista y consiguiendo regresar a España gracias a la actuación de uno de los guardias españoles del campo y de un piloto estadounidense. Transcurridos los diez años, sólo él y su antiguo amor asistirán a la cita para realizar la fotografía, retomando su relación. También sobre los campos soviéticos y el regreso de los reclusos, si bien más focalizado en el terreno de los familiares que confiaban en recibir noticias de los divisionarios, ya hemos mencionado anteriormente un film como *La espera* (Vicente Lluich, 1956), cuya atención se enfoca en la familia de uno de ellos, Juan, a quien sus seres queridos le erigirán una cruz a modo de homenaje al creerlo muerto, aunque su prometida nunca perderá la fe en su supervivencia, estando en lo cierto, pues regresará a bordo del *Semíramis*, empleando el largometraje imágenes procedentes de la ya mencionada producción documental *Regreso a la patria* (1954)⁷⁰⁸.

En este mismo año se produjo también otro film que muestra el cautiverio de los divisionarios, sin duda el más importante dedicado a esta cuestión: *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956), ya comentado anteriormente, basado en una novela de Torcuato Luca de Tena, autor también del guión, a propósito de las vivencias del capitán Teodoro Palacios Cueto⁷⁰⁹. El largometraje empieza con la imagen de varios prisioneros españoles que avanzan a las órdenes de los soviéticos, subiendo a un camión con destino a un campo en el que serán interrogados, ocasión que aprovechará el protagonista para afirmar su anticomunismo y catolicismo, convirtiéndose en el claro líder del resto de los soldados. El film insistirá en las penosas circunstancias en las que tendrán que vivir y en la entereza y lucha por sus ideales del personaje principal y sus compañeros en los diferentes trances y etapas que deberán soportar en su cautiverio. Duras pruebas que incluirán la promesa de libertad a cambio de su adopción a la nacionalidad soviética, condición que algunos pocos aceptarán; pero tras la muerte de Stalin aquellos que permanecieron fieles a la nacionalidad española podrán partir en el *Semíramis* y ser repatriados, llegando finalmente a Barcelona, haciendo también uso para este evento de las imágenes que fijó *Regreso a la patria* (1954). Un estudio comparativo entre la novela y el film pone en evidencia la necesidad de suprimir las alusiones a Falange, una cuestión que se

⁷⁰⁷Véanse al respecto las páginas 273-274.

⁷⁰⁸Ésta ya ha sido considerada anteriormente, véase al respecto la página 274 del presente trabajo.

⁷⁰⁹Esta realización, así como la referencia bibliográfica de la obra que adapta, ha sido valorada en las páginas 274-276.

ejemplifica muy bien en una de las secuencias más importantes cuando en un interrogatorio le preguntan al protagonista a qué partido pertenece, respondiendo éste al respecto: “Anticomunista”, mientras que en la novela su respuesta es “Falange Española Tradicionalista”⁷¹⁰.

Si bien esa es sin duda la realización más significativa sobre la División Azul, *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1961) es la última propuesta franquista en la que aparece esta unidad, si bien de una manera más secundaria. En esta producción un tal Carlos parte a la División Azul tras la decepción de saber que su mujer no le ama, y ésta, transcurrido un tiempo, creerá que él ha muerto y rehará su vida, hasta recibir una misiva anunciando su regreso⁷¹¹. En consecuencia, podemos sostener que la División Azul se constituirá en un elemento más de la trama, sin centrarse en absoluto en ella, del mismo modo que también aparecerá un maquis sin que ello implique que se ahonde en la guerrilla⁷¹². Igualmente en fechas parecidas se realizaron algunos films fuera del Estado español que de un modo u otro consideraban el asunto que ahora nos ocupa; a pesar de que sea de una manera tangencial, valga de ejemplo un planteamiento tal como el que propone *Unbändiges Spanien* (Kurt Stern, Jeanne Stern, 1962), producido por la República Democrática Alemana, el cual ofrece una suerte de recorrido a través de algunos de los intentos del pueblo español para lograr la libertad librando varias batallas a lo largo de diversas épocas, considerando entre otros aspectos la División Azul o la Legión Cóndor, además de incluir entero el film *Tierra de España* (Spanish Earth, Joris Ivens, 1937).

Volviendo al caso del cine español y después de la dictadura, tampoco esta temática ha sido objeto de atención en demasiados films; de hecho, en varios de ellos simplemente se menciona: piénsese al respecto en *De camisa vieja a chaqueta nueva* (Rafael Gil, 1981) o en *Dulces horas* (Carlos Saura, 1982). Únicamente en fechas muy recientes se ha producido un largometraje centrado totalmente en esta unidad, nos referimos a *Silencio en la nieve* (Gerardo Herrero, 2011). Sin embargo, a pesar de girar en torno a este cuerpo militar, la realización deriva hacia intrigas criminales y pasa por alto cualquier intento de aproximación histórica o de análisis de los hechos, convirtiéndose por completo en un film de género desinteresado de cualquier

⁷¹⁰Sergio Alegre detalla las diferentes variaciones entre la novela y el film, véase al respecto: ALEGRE, Sergio: *La División Azul en..., Op. Cit.*, pp. 205-209; ALEGRE, Sergio: *El cine cambia..., Op. Cit.*, pp. 144-146.

⁷¹¹Tanto el argumento como la referencia exacta de la obra que adapta, son cuestiones que han sido consideradas en el presente estudio, véase al respecto la página 276.

⁷¹²Durante el periodo franquista existieron varios proyectos que pretendían versar sobre la División Azul, aunque finalmente no llegaron a buen puerto. Nos referimos a *Una tumba para García* (guión de José Luis Martínez Mollá, Simeón Fernández de Pedro, 1953), *Cautiverio* (guión de Demetrio Castro Villacañas, 1954), *Taña Tarasowa* (guión de Jacinto Santamaría, sin fecha) o incluso el propio Franco quería hacer una continuación de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) ambientada en el frente ruso-alemán. Para más información, véase RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José L.: “Prisioneros de guerra españoles en la URSS: el relato de embajadores en el infierno y la narración histórica”. En CAMARERO, Gloria (Ed.): *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 465-478.

voluntad de reconstrucción de los acontecimientos. En el terreno de los cortometrajes, también recientemente se produjo *División Azul* (Sergi Martí, 2012), focalizado en este caso en el terreno de las batallas y en el papel que tuvieron en el combate los españoles. No obstante, a pesar de estas últimas iniciativas de moderado interés, se puede afirmar con total convencimiento que las andaduras de estos voluntarios no han gozado hasta día de hoy, en cuanto al ámbito cinematográfico se refiere, de demasiada atención.

Terminemos este punto haciendo una breve mención a la colaboración de españoles con Inglaterra en el marco de la Segunda Guerra Mundial. En ese sentido, sobresale la participación de algunas personas en los servicios de inteligencia británicos; un tema, sin embargo, que ha gozado de pocos reflejos cinematográficos. Por ello, resulta una excepción muy notable la figura de Juan Pujol García, a quien se le dedicó el documental *Garbo. El espía. El hombre que salvó al mundo* (Edmond Roch, 2009), un hombre que desarrolló importantísimas actividades de contraespionaje trabajando tanto para el MI5 como para el Abwehr, llegando a jugar un valioso papel para la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial. La película mencionada se constituye en una interesante propuesta que emplea un número bastante reducido de entrevistas, así como numerosos materiales de archivo y fragmentos de films de ficción, para aproximarse a la compleja y novelesca vida de este hombre, nacido en Barcelona en 1914, en el seno de una familia burguesa y que participó en la contienda española al ser llamado a filas por el ejército republicano. Sin embargo, él decidió desertar y cambió de bando, aunque finalmente quedó insatisfecho de lo que percibió como un cierto extremismo por ambas partes y decidió contribuir en la Segunda Guerra Mundial en la derrota de los alemanes, motivo por el cual optó por ofrecerse como espía a los británicos. No obstante, fue rechazado por su falta de experiencia y por ello brindó su ayuda a los alemanes con la idea de actuar como un espía doble para los aliados. Así las cosas, estableció su base de operaciones en Lisboa, aunque hizo creer a los alemanes que se encontraba en el Reino Unido, llegando a inventarse toda una serie de falsos informes que elaboraba a partir de las indagaciones que hacía al consultar documentos en la biblioteca de Lisboa y en los noticiarios de cine. De este modo, consiguió ganarse la confianza de los nazis y mandó datos que, si bien eran ciertos, resultaban ya antiguos y, de este modo, logró burlar cualquier duda sobre la veracidad de sus informaciones. Cuando volvió a ofrecer sus servicios al MI5, esta vez sí que le aceptaron y se trasladó a Inglaterra en la primavera de 1942, trabajando como agente doble en el Comité XX, una organización basada en el contraespionaje. En este contexto, llegó a tejer una supuesta red de espías que trabajaban con él, una artimaña completamente falsa pero muy bien armada que convenció al Tercer Reich. Conocido como “Garbo” por los británicos a causa de sus grandes dotes interpretativas, así como bajo el nombre de “Arabel” para el III Reich, donde realmente jugó un papel clave fue en el contexto de la

Operación Fortitude, es decir, en la maniobra que logró engañar a Hitler y a sus colaboradores sobre el lugar por el que iba a transcurrir la invasión aliada y así distraerles de la Operación Overlord: se les hizo creer que ésta acontecería en el Paso de Calais y no en Normandía. No cabe duda, pues, de la valía de sus estrategias, llegando a conseguir condecoraciones por parte de los dos bandos -obtuvo la Orden del Imperio Británico (1944) y la Cruz de Hierro Alemana (1944)-; sin embargo, quedó en una frágil situación al término de la guerra y, preocupado por si sufriría represalias por parte de los alemanes, partió con su esposa e hijos a Venezuela, aunque más tarde su mujer regresó a España y se separaron, permaneciendo él allí. En 1949 corrió la noticia de que había fallecido en Angola, una información falsa que sería descubierta en 1984 cuando el novelista Nigel West logró localizarlo en Venezuela, donde había emprendido una nueva vida, pues se había vuelto a casar y había tenido tres hijos. Una vez descubierto que estaba vivo, viajó por Europa y se revitalizó de manera muy significativa la importancia de su figura, dando también frutos en el terreno televisivo, pues generó “Joan Pujol i García” (1984), una entrevista de nada menos que una hora de duración, conducida Josep María Espinàs para el programa *Identitats*, de la Televisión de Cataluña.

Advirtamos también que, si bien el mencionado documental de Edmond Roch se centra sobre todo en este hombre, también tuvo un papel muy importante en su vida, en tanto que cómplice y, por consiguiente, también como doble espía, su esposa, la gallega Araceli González Carballo, conociéndose el futuro matrimonio en Burgos en 1938. En ese sentido, podemos traer a colación la existencia del documental *Hitler, Garbo... y Araceli* (José de Cora, 2009), en el que se emplean intérpretes para reconstruir esta complicada historia, una producción de Lugopress para Televisión de Galicia. Tampoco podemos pasar por alto algunas propuestas de no ficción americanas que consideran el papel desempeñado por Juan Pujol, centrándose sobre todo en el desembarco de Normandía; así, podemos aludir a *The Secret D-Day* (Gregory Orr, 1998) o *Garbo – Master of Deception* (Columbia House & AE, 1992). Su biografía daría, claro está, para una rebuscada película de ficción sobre intrigas y espionaje, de ahí que no sea de extrañar que su vida se haya intentado llevar a la pantalla y ahora mismo está en producción un film cuyo título será *The Garbo Network*⁷¹³. El guión se debe a Bill Wheeler y se trata de un proyecto del que ya existían noticias desde 2001, comentándose en ellas la implicación de este guionista, así como en 2006 tenía el título de *Bodyguard of Lies*⁷¹⁴.

⁷¹³Recientemente han aparecido noticias en prensa para destacar que el actor Oscar Isaac será quien se encargará de interpretar a Juan Pujol, véase al respecto la siguiente noticia: KAY, Jeremy: “Oscar Isaac to star in Storyscape’s ‘The Garbo Network’”. *Screendaily*, 10-02-2017.

⁷¹⁴Así lo demuestran las siguientes noticias: GOODRIDGE, Mike: “Artisan Pictures revs up with Garbo Deception”. *Screendaily*, 19-12-2001; MCNARY, Dave: “Pair protect ‘Bodyguard’”. *Variety*, 04-05-2006.

Si acabamos de citar a “Garbo”, deberíamos mencionar también a otra figura que ejerció como oficial de habla española en el MI5 durante la Segunda Guerra Mundial y que precisamente trabajó con el espía catalán, nos referimos a Tomás Harris Rodríguez. Éste era hijo de madre sevillana, Enriqueta Rodríguez de León, y de padre británico, Lionel Harris, es decir, el renombrado marchante de arte creador de las *Spanish Art Galleries* de Madrid y Londres, así como hermano de la célebre historiadora del arte Enriqueta Harris. A pesar de que desde joven quiso dedicarse a la pintura, participó en el reclutamiento de voluntarios para las Brigadas Internacionales en el marco de la Guerra Civil española y, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, se integró en el MI5 y estuvo implicado, junto a Juan Pujol, en la Operación Fortitude. Tras la guerra, volvió a dedicarse a la pintura y se trasladó primero a Madrid, luego a Torremolinos y finalmente a Mallorca, lugar donde moriría en 1964 a causa de un accidente automovilístico; no obstante, a veces la causa de su muerte se ha puesto en duda y se ha vinculado al espionaje. Pues bien, sobre esta figura también existe un documental, en este caso un mediodocumental titulado *Baleares, un viaje en el tiempo – Thomas Harris: un artista bajo sospecha* (Juan Mediavilla, 2013).

Para terminar este punto, destaquemos que también existen films que, en el marco de la Guerra Civil española, muestran españoles residendo en Inglaterra, pudiendo traer a colación el film *Agente confidencial* (Confidential Agent, Herman Shumlin, 1945). En él, el protagonista, Louis Denard, es un agente republicano que parte a Londres con el fin de adquirir carbón y así evitar que éste caiga en manos de los nacionales. Una vez allí, conoce a Contreras y Mrs. Melandez, sus contactos, descubriendo que éstos han sido comprados por los fascistas y que, por tanto, actúan en su contra, aunque terminan los dos muertos y el protagonista logra su cometido. Volviendo al marco de la Segunda Guerra Mundial, aunque en este caso estrechamente vinculado con la contienda española, podemos citar el documental *Ramon Perera, l’home que va salvar Barcelona* (Montse Armengou, Ricard Belis, 2006), a propósito de un hombre que trabajó en la creación de refugios antiaéreos en el seno de la Junta de Defensa Pasiva de Cataluña, fabricando unas estructuras muy sólidas. Al finalizar la Guerra Civil española se trasladó al Reino Unido, por medio de los Servicios Secretos británicos, con el encargo de estructurar lo que tenía que ser el sistema de defensa civil de Londres. No obstante, en esta propuesta se destaca que finalmente no siguió adelante el denominado “modelo Barcelona” de refugios por razones de cariz político, apuntando que Winston Churchill consideró que tales obras de ingeniería supondrían una protección segura para los obreros británicos, algo que podría dirigirlos hacia la pereza y hacia la conspiración al proporcionarles un lugar seguro en el subsuelo desde el que conspirar.

2.2.6.- LOS RETORNOS

2.2.6.1.- LA GUERRILLA

Si bien hasta este punto hemos considerado tanto la partida como la estancia de los exiliados en el extranjero, procede a continuación valorar en qué condición regresaron, con qué objetivos y qué senda tomaron una vez reincorporados a su patria. Podemos afirmar al respecto que en muchas ocasiones éstos tuvieron que vivir en la clandestinidad si deseaban perseverar en su combate contra el régimen y, en esa vía, es en la que ubicamos su participación en la guerrilla, es decir, en el maquis español. Involucrarse en estas partidas era, sin duda, una opción para los retornados que querían proseguir su lucha contra el fascismo; evidentemente la presencia de estas facciones tiene una existencia paralela y anterior a estos combatientes. Es decir, estrictamente, ya se puede hablar de la presencia de la guerrilla desde el propio año 1936 a raíz de la caída de los primeros enclaves republicanos; por ello es posible referirse a grupos operativos en territorios meridionales de la península tales como Andalucía o Extremadura. Sin embargo, el período de más relevancia de estas cuadrillas cabría ubicarlo posteriormente al conflicto bélico, si bien su presencia no se prolongó demasiados años, pues ya en la década de los años cincuenta cabe pensar en pequeños grupos ya aislados pero reticentes a retirarse y, por lo tanto, desobedientes con respecto a la decisión del Partido Comunista de España (PCE) y del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de terminar la lucha armada, decretada en otoño de 1948⁷¹⁵.

⁷¹⁵Existe una copiosa bibliografía sobre el maquis español, destaquemos algunas de las aportaciones más significativas al respecto: ACUÑA, Xosé Enrique: *A resistencia antifranquista en Galiza*. Vigo: A Nosa Terra, 2008; ÁLVAREZ, Santiago; HINOJOSA, José; SANDOVAL, José (Coords.): *El movimiento guerrillero de los años 40*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2003; ARASA FAVÀ, Daniel: *Años 40: los maquis y el PCE*. Barcelona: Arcos Vergara, 1984; AROSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge: *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: La Catarata, 2008; CICERO, Isidro: *Los que se echaron al monte*. Santander: Tantín, 2011; DÍAZ CARMONA, Antonio: *Bandolerismo contemporáneo*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1969; DÍAZ DÍAZ, Benito: *Huidos y guerrilleros antifranquistas en el centro de España 1939-1955*. Toledo: Editorial Tilia, 2011; DOMINGO, Alfonso: *El canto del búho. La vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*. Madrid: Oberón, 2002; FERNÁNDEZ PANCORBO, Paloma: *El maquis al norte del Ebro*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de cultura y educación, 1988; GÓMEZ, Valentín Andrés: *Del mito a la historia. Guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008; HEINE, Hartmut: *A guerrilla antifranquista en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais, 1980; HOBSBAWM, Eric John: *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2001; KAISER, Carlos J.: *La guerrilla antifranquista. Historia del maquis*. Madrid: Ediciones 99, 1976; MARCO, Jorge: *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*. Granada: Comares, 2012; MARÍN SILVESTRE, Dolors: *Clandestinos. El maquis contra el franquismo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002; MARTÍNEZ DE BAÑOS, Fernando: *El maquis. Una cultura del exilio español*. Zaragoza: Delsan, 2007; MAS, David: *Les Valls d'Andorra i el maquis antifranquista*. Andorra La Vella: Editorial Andorra, 1985; MORENO GÓMEZ, Francisco: *La resistencia armada contra Franco*. Barcelona: Crítica, 2001; MORENO GÓMEZ, Juan Bernardo; ROMERO NAVAS, José Aurelio: *Bibliografía de guerrilla: publicaciones sobre el fenómeno del maquis antifranquista*. Madrid: Tiempo de Cerezas, 2012; REDONDO ABAL, Francisco Xavier: *Botarse ao monte. Censo de guerrilleiros antifranquistas en Galiza (1939-1965)*. Vigo: Edicións do Castro, 2006; ROMEU ALFARO, Fernanda: *Más allá de la utopía: Perfil histórico de la Agrupación Guerrillera de*

A pesar de que la existencia de estas partidas sea coetánea al propio avance de la guerra, es innegable la estrecha conexión que guardan con los emigrados políticos en un doble sentido: por una parte porque serán algunos de los propios partidos en el exilio los que en la inmediata posguerra decidirán crear agrupaciones y organizarse para la lucha armada contra el franquismo; por otra porque algunos de los exiliados que decidieron combatir contra el fascismo en el marco de la Segunda Guerra Mundial, tras la victoria de los aliados, optarán -a título individual- por proseguir su combate antifascista en España.

Ambas cuestiones convergen en varias ocasiones, destacando en este sentido la creación de la Unión Nacional Española (UNE), una organización fundada en 1942 en territorio francés (cerca de Montauban) bajo iniciativa del Partido Comunista de España para cohesionarse en la lucha contra el franquismo, empresa que parte de una figura a la que ya hemos aludido anteriormente en varias ocasiones: Jesús Monzón, encargado de la dirección del PCE en Francia. La UNE planteó la necesidad de actuar tanto desde el exterior como desde el interior de España, por ello un año después de su configuración se convocó una reunión cerca de Madrid (en San Antonio de la Florida) con la finalidad de establecer también en el territorio español esta organización. De entre todas sus actuaciones destaca especialmente el triste episodio de la invasión del Valle de Arán, denominado en clave “Operación Reconquista de España”, a cuyo cargo estaba el recién mencionado Jesús Monzón. Esta iniciativa pretendía desencadenar una sublevación en el Estado español que conduciría a derrotar al franquismo y estaba dirigida por un veterano del ejército republicano que prosiguió su lucha contra el fascismo en el seno de la resistencia francesa, Vicente López Tovar.

Por lo que respecta al plan de intervención, se propusieron realizar unos primeros ataques en la zona de la frontera pirenaica y luego pasar a la acción más importante que era atacar por el Valle de Arán, cuestión de la que se encargaría la recién creada 204ª División; en este lugar constituirían un gobierno provisional encargado de gestionar el levantamiento a cargo de las fuerzas opositoras del interior. El desarrollo de los hechos fue, sin embargo, poco acorde con las

Levante. Valencia: Alfons El Magnànim, 1987; PONS PRADES, Eduard: *Guerrillas españolas (1936-1960)*. Barcelona: Planeta, 1972; ROMERO NAVAS, José Aurelio: *Censo de guerrilleros y colaboradores de la Agrupación Guerrillera de Málaga-Granada*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2005; SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferran: *Maquis a Catalunya. De la invasió de la vall d'Aran a la mort del Caracremada*. Lleida: Pagès Editors, 1999; SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferran: *El maquis anarquista. De Toulouse a Barcelona por los Pirineos*. Lleida: Editorial Milenio, 2006; SERRANO, Secundino: *Maquis. Historia de la guerrilla, Op. Cit.*; SERRANO, Secundino: *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses 1947-1951*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1989; SOREL, Andrés: *Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española del siglo XX, a través de sus documentos, relatos y protagonistas*. Paris: Libraire du Globe, 1970; VIDAL SALES, José Antonio: *Después del 39: La guerrilla antifranquista*. Barcelona: Asesoría Técnica de Ediciones, 1976; VILA IZQUIERDO, Justo: *La guerrilla antifranquista en Extremadura*. Badajoz: Universitas Editorial, 1986; YUSTA, Mercedes: *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada contra el franquismo en Aragón (1939-1952)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

previsiones iniciales: ante tales acciones el gobierno franquista encargó al jefe del Estado Mayor del Ejército, Rafael García Valiño, la defensa de la zona, así como a los generales José Moscardó y Juan Yagüe, los cuales comandaron unos 50.000 efectivos. Consecuentemente, una invasión que comenzó el 3 de octubre de 1944 se vería abortada el día 23 del mismo mes en las proximidades de Viella ante la superioridad del ejército franquista⁷¹⁶, una situación que supuso para Jesús Monzón un duro golpe, siendo acusado de mal proceder por parte del PCE y acarreándole la desautorización según decisión de Santiago Carrillo. Todas estas cuestiones están consideradas en un film de no ficción ya aludido anteriormente; nos referimos a *Jesús Monzón. El líder olvidado por la historia* (Enric Canals, 2011), el cual propone un recorrido a través de la imprevisible biografía de este luchador antifranquista⁷¹⁷. Asimismo, existen otras propuestas cinematográficas que también atienden a la antedicha “Operación Reconquista”, pudiendo traer a colación la producción francesa *Le Val d'Aran, les guérilleros espagnols en France* (Jorge Amat, 2000); existen también varias de nacionalidad española, tales como *Terra de frontera: Els Pirineus catalans entre dues guerres (1938-1945)* (Conxita Mir, Xavier Goñi, 2006), no únicamente sobre este tema sino también a propósito de la importancia de este espacio fronterizo durante la posguerra española, traspasado no sólo por españoles sino también, en sentido contrario, por personas que huyeron del nazismo⁷¹⁸; *Homenaje a Paco Morcillo luchador antifranquista Ciezano* (José M^a Rodríguez, Guillermo Rojí, 2008), centrado en la biografía de este hombre que luchó durante la Guerra Civil en el 5º Regimiento de Lister, padeció el exilio, estuvo en los campos franceses, se integró en organizaciones de lucha antifascista en suelo francés y participó en la invasión del Valle de Arán, siendo capturado por las autoridades y aún condenado a muerte logró el indulto y salió de la prisión en 1961; *Los últimos soldados de la República* (Borja Franco Plasín, 2012), un film narrado en primera persona a partir de las experiencias de Martín Arnal Mur, quien fue guía guerrillero de la Unión Nacional Española (UNE) en el marco de esa operación; o “*El maquis a la Vall d'Aran*”, episodio perteneciente al programa *Memòria Popular* de Televisión Española de Cataluña (1981).

Pero más allá del éxito o fracaso de la operación, es importante constatar que se trata de

⁷¹⁶Según afirma Secundino Serrano participaron en las invasiones entre 6.000 y 7.000 hombres. Véase al respecto: SERRANO, Secundino: *Maquis. Historia de la guerrilla...*, Op. Cit. p. 135.

⁷¹⁷Véanse las páginas 281-282 de la presente investigación, aunque lo mencionamos en otras ocasiones.

⁷¹⁸Destaca en ese sentido la existencia de la Red “Comète”, una organización creada en Bruselas en 1940, de naturaleza franco-belga, cuyo objetivo fue el de ayudar a huir de los nazis a los combatientes aliados, intentado que alcanzaran el País Vasco para poder salir de la Europa ocupada. Por lo que respecta a la existencia de films sobre este asunto, podemos mencionar producciones españolas como *Servicio Vasco de Información. Espías vascos (Red Comète)* (Joseba Nutrón, 1995), la realización televisiva *Mugaldekoak. Operación Comète* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2010), la cual dio lugar a una miniserie de trece capítulos denominada del mismo modo, *Mugaldekoak* (Fernando Bernués, Mireia Gabilondo, 2010) o *El último paso* (Iurre Telleria, Enara Goikoetxea, 2011); citemos asimismo una propuesta televisiva franco-belga que también aborda esta temática: *La Véridique Histoire de Petit Cyclone et de la ligne Comète* (Michel Mees, 1993).

una iniciativa cuyo origen se encuentra entre los españoles exiliados en Francia y está estrechamente vinculada a la participación española en el maquis francés⁷¹⁹. Por otra parte, también es necesario enunciar que en numerosas ocasiones se ha llamado a la guerrilla antifranquista “maquis”, un término evidentemente heredado de la designación empleada para los combatientes de la resistencia francesa. Sin embargo, el régimen prohibió el empleo de este sustantivo o el término “guerrilleros”, proponiendo en cambio otras palabras de evidente connotación negativa y despreciativa tales como bandoleros, forajidos y/o terroristas⁷²⁰.

Asimismo también es relevante tener en cuenta que para el Régimen el fracaso de la invasión de la Valle de Arán fue lógicamente un triunfo y muy útil en términos propagandísticos, de la misma manera que la presencia de guerrilleros antifranquistas dio lugar a que determinadas personas efectuasen estudios basados en ataques y denostaciones a estas unidades -sobresaldrían al respecto autores como Tomás Cossías o Francisco Aguado Sánchez⁷²¹-, mientras que en contraposición con estos libros en el exilio se publicaban aproximaciones claramente laudatorias⁷²².

Por lo que respecta a la representación de estas cuadrillas en el ámbito cinematográfico, no pretendemos en absoluto analizar todas las producciones que abordan este asunto, pero sí mencionar los lugares comunes que hemos encontrado entre los diferentes títulos que abarcan dicha temática planteando las concomitancias que guarda la figura del guerrillero antifranquista con los emigrados políticos, atendiendo a los puntos en común y a su tratamiento a lo largo del tiempo, siempre en función de los vaivenes políticos e ideológicos. Ciertamente podemos afirmar que el cine creó unos estereotipos y arquetipos para la figura de estos combatientes, los cuales fueron evolucionado a la par que los hechos políticos, así como también detectamos unos

⁷¹⁹Mercedes Yusta ha estudiado esta cuestión detenidamente y alude a la demanda explícita de ayuda de los españoles a los franceses tras la liberación de Toulouse, pues una vez ocupada por parte de la AGE (21 de agosto de 1944) la UNE efectuó un llamamiento a la población para que apoyase un levantamiento contra Franco o, incluso de una manera más directa, el 10 de octubre de 1944 el comité de la UNE de los Altos Pirineos se dirigió al general De Gaulle para solicitarle el reconocimiento de esta organización como Gobierno provisional de la República española. Véase al respecto YUSTA RODRIGO, Mercedes: *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada...*, *Op. Cit.*, pp. 87-91.

⁷²⁰Daniel Arroyo-Rodríguez considera todas estas cuestiones, afirmando también que la identificación entre el maquis español y el francés a partir de su lucha en común contra el fascismo fue una evidente estrategia política llevada a cabo por parte del PCE y de la UNE. Véase al respecto ARROYO-RODRÍGUEZ, Daniel: “Héroes en Francia y bandoleros en España: resignificación ideológica del maquis en el discurso cultural franquista”. *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, núm. 6, 2010, pp. 37-60.

⁷²¹Ambos habían participado de una manera directa contra estos grupos armados, el primero en tanto que agente de la Brigada Político-Social de la zona de Levante y el segundo como coronel de la Guardia Civil. Por lo que respecta a sus escritos, nos referimos a: COSSÍAS, Tomás: *La lucha contra el maquis en España*. Madrid: Editora Nacional, 1956; AGUADO SÁNCHEZ, Francisco: *El maquis en España*. Madrid: Librería Editorial San Martín, 1975.

⁷²²De entre una amplia nómina, destacaremos algunas publicaciones francesas, tales como: GROS, José: *Abriendo camino. Relato de...*, *Op. Cit.*; SOREL, Andrés: *Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española...*, *Op. Cit.*; así como un título mexicano: FERNÁNDEZ, Alberto E.: *La España de los maquis*. México: Era, 1977.

territorios geográficos que en variadas ocasiones son presentados como el espacio en el que el futuro miembro del maquis se refugiará como exiliado tras la guerra, siendo especialmente habituales el caso de Francia y el de la Unión Soviética. Cabe advertir también que *a priori* podría pensarse que en este punto valoraremos únicamente aquellas producciones en las cuales la lucha guerrillera es una forma de retorno de los exiliados, pero no será así, pues hemos optado por mencionar también aquellos films en los que los contendientes no han partido del país porque, en el fondo, este tipo de disidencia no está tan alejada de lo que entendemos como un exilio interior.

Como es evidente el cine decidió mostrar a los guerrilleros antifranquistas con variadas intencionalidades políticas en los diferentes momentos, siendo necesario destacar la presencia tardía de este asunto en nuestra cinematografía. En ese sentido cabe destacar que el primer film en el cual éstos aparecen data del año 1954, un momento en el cual, a nivel histórico, tanto el PCE como el PSOE ya habían apostado por la disolución de la guerrilla -lo decretaron en 1948-⁷²³, de tal manera que ya no se trataba de una realidad candente sino de una reconstrucción histórica, a pesar de estar muy cercana en el tiempo⁷²⁴. Nos referimos a *Dos caminos* (Arturo Ruiz-Castillo, 1953), una producción que ya hemos considerado anteriormente puesto que el protagonista que se integrará en la guerrilla antifranquista eligió el camino del exilio tras la contienda, partiendo a Francia, y justamente este primer título marca una de las cuestiones que encontraremos en muchas de las ulteriores propuestas: el establecimiento de un claro vínculo entre el maquis y el exiliado, pues tanto si ambos convergen en la misma figura como si no, se trata siempre de la imagen de los perdedores de la guerra. Por ello, al mostrarlos de este modo, la cinematografía franquista optó por una dicotomía representativa: o bien los caracterizaba como enemigos que perpetraban ataques y convenía eliminarlos, o bien eran fracasados, personas conscientes de haber tomado la senda equivocada y que intentaban integrarse de nuevo en la sociedad, una cuestión imposible en algunos títulos a causa de las malas compañías de los exiliados o factible en otros, justamente cuando el régimen optó por la acogida de los vencidos, naturalmente bajo una total sumisión.

La siguiente propuesta en términos cronológicos que abordó esta cuestión fue *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre, Rafael Torrecilla, 1955), adaptación de la novela homónima de Mercedes Fórmica⁷²⁵, cuya acción se desarrolla en un ambiente urbano, Madrid, un espacio poco

⁷²³Sin embargo, es necesario advertir que la guerrilla de ideología anarquista prolongó sus actividades hasta más adelante; piénsese al respecto en el caso de Ramón Vila Capdevila “Caracremada”, asesinado en 1963, entre otros. Sobre este asunto existe una abundante bibliografía, mencionemos una de las aportaciones: SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferran: *El maquis anarquista. De Toulouse..., Op. Cit.*

⁷²⁴En este sentido Carlos F. Heredero relaciona esta demora en el tratamiento del maquis con la representación de la División Azul, pues ambos hechos, de una innegable importancia para la política franquista, fueron representados por vez primera en 1954. Véase al respecto: HEREDERO, Carlos F.: “Historias de maquis en el cine español: Entre el arrepentimiento y la reivindicación”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 6 (Ficciones históricas), 1999, p. 215.

⁷²⁵La referencia exacta de la misma es la siguiente: FÓRMICA, Mercedes: *La ciudad perdida*. Barcelona: Luis

habitual en los films sobre la guerrilla española. En este caso, igual que en el anterior, se volverá a aludir a Francia, pues desde allí se produce el regreso para llevar a cabo una misión política. Concretamente el film planteará la vuelta de cuatro personajes, tres de los cuales perderán la vida en un tiroteo con la policía, mientras que el único superviviente paseará por un Madrid que ha echado de menos y en el cual recordará los tiempos pasados ante la imposibilidad de un futuro, siendo al final abatido por un policía tras efectuar un secuestro. El mensaje no puede ser más evidente: sumisión o muerte.

Asimismo, en esta década se filmaron otras dos producciones que consideraron el tema que nos ocupa, apostando más por un cine de género que por un cine político; nos referimos a *El cerco* (Miguel Iglesias Bonns, 1955) y *Torrepartida* (Pedro Lazaga, 1956). Por lo que respecta al primer título, de entrada puede parecer un largometraje meramente policíaco, pero según varios autores⁷²⁶ éste parte de la novela de Tomás Gil Llamas titulada *Brigada criminal*⁷²⁷ aunque por motivos de censura se tuvo que suprimir cualquier alusión a Facerías⁷²⁸ para convertir al protagonista en un delincuente totalmente apolítico; comoquiera que sea es relevante mencionar que el film evidencia los vínculos existentes entre las operaciones llevadas a cabo en nuestro país y sus conexiones con redes establecidas en Francia, pues la base de operaciones se halla en Marsella. En el caso del segundo mencionado, se trata de una producción que tiende hacia el cine de aventuras o de bandolerismo -la acción se desarrolla en la Serranía de Teruel- más que hacia el cine de corte político, si bien es cierto que se trata de una de las propuestas de esta década que, junto con *Dos caminos*, conceden una mayor atención al asunto que nos ocupa. En este caso se optó por un recurso muy frecuente en la cinematografía franquista: la desunión de dos hermanos ante los caminos opuestos por los que optaron en el marco de la Guerra Civil⁷²⁹. Tras la contienda uno será alcalde, el otro guerrillero, y como en muchas otras ocasiones, la muerte del protagonista estará causada por sus propios compañeros y no por parte de aquellos que eligieron la senda

de Caralt, 1951.

⁷²⁶Tal es el caso de Àngel Comas, Ramón Espelt o Josefina Martínez Álvarez, véanse respectivamente: ESPELT, Ramón: *Ficció criminal a Barcelona*. Barcelona: Laertes, 1998, pp. 177-178; COMAS, Àngel: *Miguel Iglesias Bonns: 'cult movies' y cine de género*. Valls: Cossetània, 2003, p. 56; MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: "Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 34, 2012, pp. 230-231. No obstante, según Ferran Sánchez Agustí el largometraje parte de una novela de Manuel de Pedrolo (PEDROLO, Manuel de: *Es vessa una sang fàcil*. Barcelona: Albertí Editor, 1953), véase al respecto: SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferran: *Maquis a Catalunya: De la Invasió...*, *Op. Cit.*

⁷²⁷Concretamente la referencia bibliográfica de la misma es la que sigue: GIL LLAMAS, Tomás: *Brigada criminal. La actuación de la Brigada Criminal de Barcelona, desde 1944 a 1953, contada por su ex-jefe*. Barcelona: Planeta 1955.

⁷²⁸Poco más adelante aludiremos a este maquis y a uno de los episodios que protagonizó, véanse al respecto las páginas 339-340 de la presente investigación.

⁷²⁹Este recurso de emplear las relaciones fraternales -siguiendo el mito de Caín y Abel- o paterno-filiales, sin olvidar los retornos para ver a la madre, implican una línea bastante definida y significativa; al margen de otras propuestas sobre la contienda y en relación en concreto a la temática del exilio, piénsese en títulos ya citados como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1955) o *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1955).

correcta al entender del régimen. Por otra parte, aludamos también a la existencia de referencias indirectas e implícitas al maquis en algunos films del prolífico cine policíaco de los años cincuenta y primeros sesenta, caso de títulos como *Almas en peligro* (Antonio Santillán, 1951), *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952) o *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1955).

En la década de los sesenta, sin duda el film que atendió con mayor atención a la guerrilla fue *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), una propuesta que nos parece especialmente interesante en tanto que alude al enlace existente entre los guerrilleros de la península y Toulouse. El protagonista no será un combatiente sino justamente un miembro de las fuerzas del orden que decidirá infiltrarse en estas estructuras para poder desbaratarlas desde dentro, aludiendo a esta decisión como una necesidad para evitar una posible intervención extranjera ante la imagen que se transmitía relativa a la existencia de unas partidas bien organizadas. Y, de nuevo, Francia como núcleo conflictivo y nido de opositores al régimen en un film con un mensaje más acorde al de las propuestas de la inminente posguerra que al de las realizaciones de estas fechas⁷³⁰.

Asimismo, también en esta década, existen propuestas que apostarán por reflejar los contactos existentes entre los guerrilleros del interior y otros países extranjeros, volviendo a encontrar de nuevo la ciudad de Toulouse en *A tiro limpio* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), ubicando en dicha urbe una escuela de comunistas (en 16 Rue de Lacordaire), academia en la que se formó Antoine, uno de los personajes que trabajará con Martín, recién regresado a España, y con Román, cometiendo varios robos y terminando al final todos muertos⁷³¹. A propósito de este film es preciso comentar que en él se recrea un episodio delictivo llevado a cabo por Facerías⁷³² -de

⁷³⁰Esta idea todavía se aprecia con mayor claridad al final del largometraje mediante un rótulo que reza lo siguiente: “*La historia de España la estamos haciendo todos los españoles: los que ganamos y los que perdieron nuestra guerra. Y para hacer cosas que dejen en buen lugar a nuestro pueblo, ahora que queremos ir todos hacia arriba, la paz empieza nunca*”.

⁷³¹Inicialmente el largometraje iba a llamarse *La senda roja*, un título con evidentes connotaciones políticas. Posteriormente sería llevado de nuevo a la pantalla en la década de los noventa, si bien desprovisto totalmente de componentes políticos y apostando por una relación homosexual más explícita entre los personajes; concretamente nos referimos a *A tiro limpio* (Jesús Mora, 1996).

⁷³²Josep Lluís Facerías, nacido en Barcelona en 1920, es uno de los representantes más relevantes del maquis urbano de las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Ya en su juventud y antes de la guerra se implicó en política, militando en la CNT y en las Juventudes Libertarias, pero evidentemente su actividad más destacada tuvo lugar después de la contienda. En el marco de la Retirada fue detenido y no quedó libre hasta 1945, volviéndose a incorporar a las organizaciones en las que había militado anteriormente. Justamente a causa de sus actividades clandestinas contra el régimen fue detenido nuevamente al cabo de dos años y al quedar libre apostó por métodos de acción más directa y consideró la lucha armada como la mejor vía para derrocar el orden político del momento, creando una partida de maquis, activa en territorio urbano. Murió el 30 de agosto de 1957 a manos de la policía franquista en la ciudad de Barcelona. Existe una nutrida bibliografía sobre esta figura y las actividades que llevó a cabo, destaquemos algunas de las aportaciones al respecto: TÉLLEZ, Antonio: *La Guerrilla Urbana, Facerías*. París: Ruedo Ibérico, 1974; TÉLLEZ, Antonio: *Facerías, Guerrilla Urbana (1939-1957). La lucha antifranquista del Movimiento Libertario en España y en el exilio*. Barcelona: Virus, 1992. Asimismo, también Antonio Téllez escribió un interesante libro en el que contextualiza la guerrilla urbana, aunque a propósito de Quico Sabaté, véase: TÉLLEZ, Antonio: *La guerrilla urbana en España. Sabaté*. París: Belibaste, Colección La Hormiga, 1972.

hecho es así como se abre el largometraje-, concretamente aquél que consistió en atracar el garaje *El Escorial* -ubicado en el nº 12 de la calle Pádua de Barcelona-, suceso acaecido el 19 de marzo de 1956 [Fig. 60]. No obstante, en ningún momento se menciona que se trate de este maquis, pero el director afirmó en entrevistas haber tomado como referentes figuras como Facerías y Quico Sabaté⁷³³ y, según le comentó el cineasta a Francesc Sánchez Barba, no era necesario explicitarlo en tanto que los hechos eran reconocibles y harto conocidos por parte de la gente de la ciudad donde tuvieron lugar⁷³⁴. Además, también otra secuencia parece rememorar una acción guerrillera: el asalto a un *meublé* barcelonés, algo que conecta con el asalto de Facerías al *meublé* Pedralbes y que posteriormente sería recuperado en una reconstrucción ficcional de Carlos Balagué en *La Casita Blanca. La ciudad oculta* (2002). Pero más allá de estas cuestiones, la realización no se adentra en asuntos políticos, sino que más bien se trata de un film policíaco. Por otra parte, también debemos señalar el predominio de películas sobre la guerrilla en el cine producido en Cataluña respecto al madrileño, un asunto que se irá advirtiendo a lo largo de este punto.



Fig. 60

Si bien Francia y especialmente Toulouse son los territorios más habituales -pues no en balde se ubicaba allí la Junta Española de Liberación- y por ello aparecen en muchas realizaciones como enclaves problemáticos, también sucederá lo mismo, como es evidente, en relación a la Unión Soviética. Se alude a este país en *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1963), film ya considerado en el punto dedicado a la División Azul y en el cual aparece un personaje que viene de este lugar, apodado “El Asturias”, quien entrará en contacto con unos guerrilleros que quieren robar un banco. Si bien el protagonista pasará de la decisión a la indecisión y al arrepentimiento, acabará siendo eliminado por sus propios compañeros comunistas, siguiendo el mismo esquema

⁷³³Destaca al respecto una entrevista que le hizo Esteve Rimbau, en la cual el realizador justifica la posibilidad de llevar a la pantalla hechos protagonizados por los maquis en tanto que también aparecían en los diarios, más concretamente afirma lo siguiente: “*Esto dio el trasfondo de la película, añadido a la importancia que Ricarte [se refiere a José María Ricarte, autor del argumento y del guión junto con Miguel Cussó] daba al tema de la amistad y la fidelidad. También dimos una nota de una cierta homosexualidad en el personaje que representa el Facerías porque se decía que lo era. [...] Por otro lado conocía a Tomás Gil Llamas, Jefe de la Brigada de Investigación Criminal de Barcelona que también vino al plató de A tiro limpio para dar un cierto realismo a algunas escenas*”, en RIAMBAU, Esteve: “Entrevista a Francisco Pérez Dolz”. *Avui*, 15 de julio de 1996.

⁷³⁴Véase SÁNCHEZ BARBA, Francesc: *Brumas del Franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Colección Film Historia, núm. 7, 2007, p. 106, nota 147.

que ya hemos comentado en relación a *Dos caminos*, entre otros.

Con respecto a la década de los setenta, podemos detectar en determinadas propuestas una importante inflexión a la hora de acercarse a esta temática, aunque a pesar de ello también se seguirán realizando producciones mucho más continuistas con la época anterior; para poder observar las diferentes perspectivas adoptadas, hemos dividido las aproximaciones en las siguientes tres vías: ataque y representación estereotipada de las partidas siguiendo la senda iniciada en 1954; tendencia hacia el género policíaco; y humanización -e incluso compresión en algunos casos- del papel de estos guerrilleros. Por otra parte, tampoco podemos pasar por alto que se trata de una década en la que se produjeron numerosos cambios políticos y, por tanto, no fue lo mismo filmar antes de 1977 que después. Pues bien, siguiendo las tres vías mencionadas, en relación a la primera opción, encontraríamos *Casa manchada* (José Antonio Nieves Conde, 1977), adaptación de una novela de Emilio Romero⁷³⁵ que supone un ataque frontal a estos resistentes, mostrados a partir de las acciones de un pequeño grupo acusado de haber matado a dos personas del pueblo -nada menos que al cura y al alcalde-, situación ante la cual decidirán secuestrar a un joven de pasado falangista que terminará muerto, el mismo destino que aguarda a los maquis ante la intervención de la Guardia Civil. Una propuesta evidentemente trasnochada si tenemos en cuenta que data de 1977, un momento en el cual -como veremos a continuación- ya se habían realizado varios títulos que ofrecían otra imagen de los guerrilleros; en cambio, este film se obstina en mantener la misma perspectiva que aquellos desarrollados en una cronología anterior, aludiendo también de nuevo a un vínculo existente entre la partida y la Unión Soviética: el dirigente de éstos había sido general en dicho país⁷³⁶.

Respecto a la tendencia de realizaciones que apuestan por el género policíaco, eliminando cualquier atisbo de referencias políticas, destaca *Metralleta Stein* (José Antonio de la Loma, 1975), una producción que, si bien parte de la figura de Quico Sabaté⁷³⁷, suprime cualquier referencia al mismo a causa de las imposiciones de la censura y se convierte simplemente en un

⁷³⁵Concretamente su referencia bibliográfica es la siguiente: ROMERO, Emilio: *Todos morían en "Casa manchada"*. Barcelona: Planeta, 1969.

⁷³⁶Esta figura se empleará para poder efectuar una crítica al régimen soviético, cuestión muy evidente a tenor de las palabras que pronunciará dicho personaje: "*Nuestra revolución tiene que ser otra cosa. Aquello no era un paraíso ni leches. Siempre diciendo que son los tíos más cojonudos, siempre diciendo que en España no hemos hecho nada, y nosotros tenemos libros de Historia para empedrar Moscú*".

⁷³⁷Quico Sabaté, nacido en Hospitalet de Llobregat en 1915, fue uno de los maquis más importantes de Cataluña. Una vez finalizada la contienda se exilió en Francia y fue llevado al campo de internamiento de Vernet d'Ariège, pudiendo salir posteriormente para trabajar en una fábrica en Angouleme y viviendo más tarde cerca de la frontera Española (en Coustouges), enclave desde el cual pudo organizar incursiones clandestinas a España. Habitó en distintas poblaciones francesas y fue asesinado en San Celoni en 1960 cuando iba en dirección hacia Barcelona para ayudar a un compañero suyo que había sido arrestado. Existen otras realizaciones sobre esta figura, tal sería el caso del cortometraje *Quico Sabaté* (Colectivo Penta, 1980) o de una producción extranjera inspirada en este maquis; concretamente nos referimos a *Y llegó el día de la venganza* (Behold a Pale Horse, Fred Zinneman, 1965), esta segunda mencionada en la presente tesis doctoral, véanse al respecto las páginas 351-352.

film policíaco en el que un agente persigue obsesivamente al protagonista, durante doce años, hasta que al final del mismo ambos perecerán⁷³⁸.

Por lo que respecta a aquellos títulos que abrirán una vereda hacia una aproximación ajena a la criminalización del maquis, el título que inaugura esta vía es *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), en el cual puede verse la figura del guerrillero representado como una persona herida y obligada a huir, pero no por ello se muestra como alguien malvado o cruel, ni tan siquiera como un sujeto equivocado o arrepentido que desea reintegrarse en la sociedad. Simplemente se ofrece como alguien que no tiene futuro y que lo ha perdido todo, una constante que reencontraremos en todos los films de esta década que apuestan por esta línea. En este caso en concreto el largometraje presenta a un maquis herido que, tras bajar de un tren, se esconde en un refugio perdido en mitad de la meseta, espacio en el que permanecerá sin pronunciar ni una sola palabra, ni siquiera cuando sea visitado por Ana, la niña protagonista, quien desde la más pura inocencia actuará de manera opuesta a como lo hacía la sociedad: le entrega una chaqueta de su padre, le ata los zapatos y le trae una manzana⁷³⁹ [Fig. 61-63]. Sin embargo, éste será asesinado poco después, poniendo de manifiesto, a diferencia de los títulos ya considerados, la crueldad de los otros y no la de los guerrilleros.



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

⁷³⁸Inicialmente éste iba a titularse *Duelo a muerte*, pero tuvo que cambiarse el nombre por decisión de la Guardia Civil, de la misma manera que la Junta de Censura prohibió explícitamente cualquier alusión a la figura de Quico Sabaté, pues no era un momento propicio teniendo en cuenta la reciente ejecución de Salvador Puig Antich y los atentados de ETA en esas fechas. Así lo recoge Josefina Martínez en: MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “Las películas sobre el maquis español: de la historia...”, *Op. Cit.*, p. 239.

⁷³⁹La inclusión de este personaje se debe a un hecho biográfico de Ángel Fernández Santos, coguionista del film, el cual de pequeño conoció a un maquis que estaba escondido en un pajar gracias a su padre, maestro republicano represaliado. Así lo expone en FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: “Las paradojas de *El espíritu de la colmena*”. *El País*, 21-08-1983.

En la misma década encontramos *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), un film en el que aparecerá de nuevo esta figura como alguien acorralado, escondido en casa de la protagonista, Paca, mientras aguarda para marcharse a Francia y así dejar de vivir en la clandestinidad. El personaje que acabará con la vida de éste será justamente alguien instalado cómodamente en las estructuras del régimen, un estraperlista que, dejado llevar por el amor que siente por Paca y por los celos que experimenta al saber de la relación de ésta con el guerrillero -llamado Luis- que tiene escondido en su casa, decide delatar a un grupo que huye hacia la frontera, en el cual viaja Luis, y luego la mata a ella. Asimismo, otro título que se encargará de mostrar la maldad de personajes ajenos al maquis será *El ladrido* (Pedro Lazaga, 1977), basado en una novela de Óscar Muñiz Martín⁷⁴⁰, una propuesta que pone de manifiesto que la perversidad no es sólo una característica privativa de los resistentes y se inspira en la vida de dos guerrilleros en concreto, Juanín y Bedoya⁷⁴¹.

Pero, sin duda alguna, las dos producciones más relevantes de los setenta son *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978) y *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979), cuya importancia no sólo se debe al hecho de centrarse monográficamente en la figura de los guerrilleros o en la renovada visión que ofrecen de estos grupos, sino también a su notable calidad cinematográfica. La primera de ellas ya la hemos considerado con anterioridad a partir del protagonista masculino y a propósito del periplo que vivió en el exilio y su lucha en la Segunda Guerra Mundial⁷⁴², pero por lo que respecta al tratamiento que ofrece de la guerrilla en general cabe decir que los personajes que la integran son presentados como unas personas que viven de acuerdo con sus ideales -aunque nunca se explicita su posicionamiento político- y su combate, por consiguiente, obedece a unos principios que nada tienen que ver con la delincuencia. Igualmente, el largometraje se esmerará en mostrar su nobleza en determinadas ocasiones, por ejemplo, a propósito del rescate de uno de sus compañeros, así como también insistirá en su humanidad y en el miedo que sienten. Unas partidas que, sin embargo, se encuentran ya en sus últimos momentos

⁷⁴⁰Su referencia exacta es la siguiente: MUÑIZ MARTÍN, Óscar: *El ladrido*. Oviedo: s.n., 1969.

⁷⁴¹Ambos son las dos figuras principales del maquis cántabro. El primero, nacido en Potes en el año 1917, se llamaba Juan Fernández Ayala. Desde su juventud militó en las Juventudes Socialistas Unificadas, luchando posteriormente en la guerra y entregándose en Santander, siendo procesado por un Consejo de Guerra y condenado a muerte. Sin embargo, gracias a la intervención de su hermano José, falangista, logró una conmutación de la pena por doce años de prisión. En 1943 fue puesto en libertad y se fue a combatir al monte, resistiendo hasta una fecha muy tardía juntamente con Bedoya, muriendo ambos en 1957. Por lo que respecta a este segundo, cuyo nombre completo era Francisco Bedoya Gutiérrez, nació en Serdio y al igual que Juanín tuvo que vivir la fuerte represión franquista, yéndose al monte en 1952 y muriendo cinco años más tarde. Por lo que respecta a la vasta bibliografía sobre estas dos figuras, aludamos a algunas de las aportaciones existentes: ANDRÉS GÓMEZ, Valentín: *Del mito a la historia. Guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008; BREVERS, Antonio: *Juanín y Bedoya, los últimos guerrilleros: la desesperada apuesta por la supervivencia de dos míticos resistentes en la España franquista de posguerra*. Santander: Cloux Editores, 2007; SANZ HOYA, Julián: *La construcción de la dictadura franquista en Cantabria*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.

⁷⁴²Véanse al respecto las páginas 250-251 de la presente tesis doctoral.

y cuya subsistencia implica una vida de importantes incertidumbres y penurias.

Una visión bastante distinta es la que propone el otro film mencionado, pues Manuel Gutiérrez Aragón se inclinó por una visión mucho más poética y mítica del maquis: el film gira en torno al último guerrillero, *El Andarín*, cuya vida se desarrolla ocultándose en el bosque y siendo reticente a abandonar el combate, aun cuando un comisario político de su propio partido le pida que cese en su empeño. No se trata, por tanto, de una realización que quiera reflejar la lucha en el monte, sino el fin de estas facciones y de la lucha armada, revistiendo de un cierto halo mítico unas figuras que el franquismo había intentado o bien criminalizar o bien sepultar en el olvido: tras su derrota no deberían convertirse en olvidados de la historia, sino en leyenda. Por otra parte, como muy bien detectó Carlos F. Heredero, este film se produjo en el preciso momento (1978) en el que regresó a España desde Francia un núcleo dirigente del PCE, generándose considerables tensiones entre aquellos miembros del partido que habían permanecido en el país⁷⁴³; igualmente sostiene que el largometraje no pretende reflejar estas cuestiones, sino abordar un recuerdo de la infancia del director⁷⁴⁴, de ahí que también sea lógico el empleo de un tono más mítico y alejado de una voluntad de corte más realista.

Si bien estas dos producciones conceden una gran importancia al maquis y ofrecen un relato muy distinto a las perspectivas adoptadas anteriormente, no podemos afirmar que a partir de este momento se observe un interés por parte del cine en representar a estas figuras, sino que más bien en la década de los ochenta ocuparán un espacio bastante secundario en la mayoría de los casos, salvo en uno concreto. Ejemplos de films en los que la guerrilla antifranquista no ostente un lugar prioritario dentro del relato, sino que simplemente aparezca en determinados momentos, o en los que directamente no se le conceda demasiada atención, podrían ser *El nido* (Jaime de Armiñán, 1980), *Kargus* (Juan Miñón, Miguel Ángel Trujillo, 1981), *La guerra de los locos* (Manuel Matjí, 1987), *El mundo de Juan Lobón* (Enrique Brasó, 1987) -en formato de miniserie de cinco episodios- o *Si te dicen que caí* (Vicente Aranda, 1989); mientras que, en cambio, sí que será el tema principal en *Luna de lobos* (Julio Sánchez Valdés, 1987), adaptación de la novela homónima de Julio Llamazares⁷⁴⁵, cuyo argumento gira en torno al devenir de cuatro republicanos que en noviembre de 1937 partieron hacia los montes de León. Éstos vivirán en cautiverio desde esa fecha tan temprana hasta 1946, es decir, hasta un contexto en el cual el franquismo ya estaba

⁷⁴³HEREDERO, Carlos F.: “Historias de maquis en el cine español: entre el arrepentimiento...”, *Op. Cit.*, pp. 215-232.

⁷⁴⁴Concretamente se trata de una vivencia de su niñez, transcurrida en Torrelavega, y el recuerdo de la muerte de un maquis cántabro corresponde a la de Juanín, uno de los últimos que todavía proseguía en combate. Así lo expresó el realizador en uno de los capítulos de *La memoria recobrada* (Alfonso Domingo, 2006), precisamente en aquel titulado “Los del Monte”.

⁷⁴⁵La referencia exacta de la obra es la siguiente: LLAMAZARES, Julio: *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

asentado, comprendiendo entonces la imposibilidad de volver y quedando totalmente presos en su huida. Sin embargo, los resistentes ya no serán únicamente personajes importantes para el relato sino directamente los claros protagonistas del mismo, reflejando el film sus maneras de subsistir, su relación con los familiares y amigos y los enfrentamientos con la Guardia Civil, todo ello enfocado desde una óptica que claramente los humanizaba.

En relación a la siguiente década, cabe precisar que, si bien se rodaron un par de realizaciones que tienen a los guerrilleros como el núcleo de la historia, no se aportó nada nuevo a todo lo comentado hasta este punto en términos de representación; nos referimos a los films titulados *Huidos* (Sancho Gracia, 1992) y *Tierra de cañones* (Antoni Ribas, 1999)⁷⁴⁶. El primero de ellos se centra en dos protagonistas pertenecientes a la guerrilla que manifiestan ideas distintas sobre los procedimientos de actuación, apostando uno por la violencia y el otro oponiéndose a ésta, aunque al final ambos demostrarán su buen interior. Además, a diferencia de la tónica general ejemplificada en las propuestas mencionadas, uno de los dos sobrevivirá y, tras ser juzgado y pasar cinco de los diez años que le correspondían de condena, gracias a su buena actitud logrará salir de la prisión y rehacer su vida junto a su pareja. Asimismo, también el largometraje muestra el papel que jugó el Partido Comunista Español desde Francia y su influencia en la organización de las partidas, sin embargo, a pesar de ello, no ahonda en cuestiones de raigambre política y en ocasiones parece más bien una producción de género cercana al cine de aventuras.

Algo parecido sucederá en el film mencionado en segundo lugar, el cual gira en torno a la vida de dos familias, una aristócrata y otra que ha conseguido enriquecerse mediante negocios sucios, mostrando la lucha en la clandestinidad, así como también un intento de asesinar a Franco, todo ello a partir de la figura del protagonista, un líder de una partida. No obstante, todo el largometraje carece de cualquier atisbo de profundidad, prefiriendo quedarse en las vivencias personales, anécdotas y acciones de los personajes en detrimento de tejer un contexto histórico con el calado que merecería, de manera que poco aporta a la temática del exilio o al fenómeno del maquis, si bien comprende un periodo de tiempo amplio que incluye desde 1938 hasta 1952.

En el siglo XXI tampoco podemos considerar que la guerrilla haya ocupado un lugar demasiado relevante en nuestras pantallas a nivel general, si bien sí que es cierto que varios de los films focalizados monográficamente en este asunto son piezas de gran calidad cinematográfica. Mencionemos en primer lugar, no obstante, aquellas propuestas en las que el maquis ocupa un lugar secundario, entre las cuales encontraríamos títulos como *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), centrado en un partido de fútbol en el transcurso del cual se olvidan los enfrentamientos entre las

⁷⁴⁶Aunque de una manera más tangencial, también podríamos aludir a propuestas como *Beltenebros* (Pilar Miró, 1992) y, en menor medida, *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998), ambos comentados en otros puntos del presente estudio.

personas de diferentes opciones políticas, así como también aparece un guerrillero que, desde Toulouse, recibe la orden de abandonar la lucha armada; *You're the One (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000), un drama ambientado en la España de finales de los cuarenta sobre la vida y el devenir de una mujer ante el encarcelamiento de su novio a causa de su oposición al régimen, mencionando puntualmente a un miembro de una partida, el novio de su criada⁷⁴⁷; *El embrujo de Shangai* (Fernando Trueba, 2002), cuya acción se sucede en la Barcelona de la posguerra y el padre de la protagonista es un guerrillero exiliado en Francia; *El año del diluvio* (Jaime Chávarri, 2004), en el cual aparecen unos maquis que actúan de manera filantrópica en un pueblo robando al cacique para destinar el dinero a la construcción de un asilo de ancianos; o *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), film en el que si bien las cuadrillas no son el tema principal sí que tienen una importancia notable, pues la misión del padrastro de la niña protagonista es la de erradicar las partidas, aludiendo al sentimiento que padecen los maquis de absoluto abandono, considerando que tras la victoria de los aliados han sido olvidados por todo el mundo y, uno de ellos, recibe el apodo de “El Francés” a pesar de no ser francés, evidenciando de nuevo esta conexión entre las bandas, los exiliados republicanos y el país galo.

Pero más allá de estas aproximaciones de menor importancia sobresalen, sin duda, dos títulos, cada uno de los cuales propone un distinto acercamiento al tema, diferentes tanto entre ellos como respecto a lo que se había hecho hasta ese momento. A nivel cronológico el primero de ellos sería *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), ambientado en invierno de 1944 y cuyo objetivo es mostrar las relaciones que se establecen entre el maquis y las personas residentes en un pueblo de montaña del norte de España, concediendo una gran atención a las mujeres implicadas en la resistencia, cuestión desatendida hasta este punto. Una propuesta coral, cargada de realismo y con una voluntad de reflejar la gran represión que asoló al país así como los métodos expeditivos empleados por parte de las fuerzas del orden, haciendo también mención explícita al supuesto exilio en Francia de uno de los guerrilleros⁷⁴⁸. Además, el film muestra otro asunto fundamental: la distinta concepción de la situación del maquis por parte de aquellos que residían en el interior respecto a la perspectiva que se tenía en Francia, dando buena muestra de ello una secuencia en concreto en la cual la protagonista explicitará que aquí en España se habla de los

⁷⁴⁷A pesar de que la presencia de este personaje se base en una ausencia, pues no aparece en el film sino que únicamente conocemos su existencia gracias a las palabras de su pareja dirigidas a la protagonista, en éstas se insiste de nuevo en la conexión entre el maquis y Francia. Concretamente ésta afirma lo siguiente: “*Yo no creo que siga arriba, según los rumores, se pasó a Francia. Lo que sí sé es que está vivo*”.

⁷⁴⁸En realidad éste no parte al exilio, pero durante buena parte del film el espectador lo cree así: un personaje recibe misivas de su hijo, enviadas desde Francia, en las cuales le cuenta el porqué de su lucha (“*terminar con la injusticia y la opresión*”), pero luego sabremos que el supuesto emisor murió durante la guerra y que es otro personaje el que escribe estas cartas para no hundir al padre.

veinticinco años de paz mientras que en Francia se comentan los logros de los guerrilleros y el inminente fin del régimen dictatorial.

La segunda de las propuestas referidas correspondería a *Caracremada* (Lluís Galter, 2010), largometraje sobre la vida de uno de los últimos guerrilleros ocultos en el bosque, Ramon Vila Capdevila, militante anarquista que vivió una vida muy compleja y marcada por una total entrega a la lucha contra el fascismo⁷⁴⁹. Si bien podría tratarse de una producción repleta de hechos históricos al trazar la intrincada biografía de este personaje, ésta apuesta por todo lo contrario: mostrar el presente de este hombre en el bosque, sin diálogos y mediante una planificación muy pausada, proponiendo un film arriesgado en términos formales dada su radicalidad de formato, optando por un realismo sin sutilezas ni ambages que incide en la dureza de la posguerra y en la soledad de un individuo sin caer en gestos de condolencia o en un gratuito, vacío y carente de sentido, manierismo formal.

Hasta aquí hemos desarrollado una contextualización histórica, hemos abordado la representación del funesto episodio del intento de invasión de la Valle de Arán y hemos efectuado un recorrido valorativo a través de la representación del maquis en los films de ficción; llegados a este punto queremos dar cuenta, si bien de una manera mucho más somera, de aquellas realizaciones que desde un enfoque documental se han acercado a esta temática; no obstante, el objetivo es dar cuenta de la gran cantidad de propuestas existentes producidas recientemente, sin ánimo de adentrarnos en el contenido de las mismas. Una vez advertido el cambio de enfoque que primará a partir de ahora, recordemos que en el ámbito de los largometrajes de ficción se ha podido constatar que no se trata de un asunto que haya gozado de una gran presencia en la cinematografía española, aunque en los últimos años el corpus haya aumentado notablemente, una tendencia que seguro obedece al impacto causado por los numerosos movimientos de recuperación de la memoria de los vencidos. En relación a las propuestas de no ficción el número de títulos que se acercan a esta temática es muy elevado, sobre todo a partir de comienzos del siglo XXI, de modo que dado el amplio volumen, así como la tendencia de éstos a estudiar el

⁷⁴⁹Ramon Vila Capdevila, apodado de diversas maneras -Caracremada, Capitán Raymond o Passos Llargs-, nació en Peguera en 1908 y luchó en la guerra, cruzando la frontera en el marco de la Retirada y siendo internado en el campo de Argelès-sur-Mer, logrando salir de él al año siguiente. Si bien regresó a España y se integró en la resistencia antifranquista, con la finalidad de coger provisiones partió a Francia y fue arrestado en 1943 por parte de las fuerzas armadas alemanas, siendo encarcelado en la prisión de Perpiñán y obligado a ejecutar trabajos forzados en una mina. Logró escapar y se incorporó a la resistencia francesa en Limoges, llegando a ser uno de los miembros que integraron la Segunda División Blindada de la Francia Libre y participando por consiguiente en la Liberación de París. Finalizada la Segunda Guerra Mundial, se incorporó al maquis español, operando en Cataluña y muriendo a causa de un disparo de la Guardia Civil el 7 de agosto de 1963 en Rajadell. Si bien existe una numerosa bibliografía que al considerar el maquis alude a la importancia de esta figura, mencionemos un par de obras dedicadas íntegramente a este guerrillero: CLARA RESPLANDIS, Josep: *Ramon Vila, Caracremada. El darrer maqui català*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 2002; GUILABERT, Thierry: *Caracremada: vie et légendes du dernier guérillero catalan*. Saint-Georges-d'Oléron: Éditions Libertaires, 2013.

fenómeno por regiones, hemos procedido a clasificarlos según la zona geográfica que abordan y, dentro de esta ordenación, hemos separado aquellos que atienden al maquis a nivel colectivo y aquellos que consideran a una sola personalidad. Además, la presencia de la guerrilla antifranquista en espacios rurales no se dio a lo largo y ancho de todo el Estado español, sino que se produjo fundamentalmente en varios focos precisos, evidentemente los mismos que recogen las propuestas de no ficción que tratan el asunto. Puntualicemos también que algunos de estos documentales corresponden a trabajos televisivos o exhibidos muy minoritariamente; asimismo, la mayoría de ellos no han tenido distribución y estreno comercial, salvo excepciones -como *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002)- que tuvieron mayor repercusión y naturaleza (de hecho, su producción fue consecuente al éxito de *Silencio roto* [2001]).

Efectuadas estas precisiones, podemos referirnos primeramente a aquellos films que se centran en este movimiento en la zona de la cornisa cantábrica, es decir, un espacio que abarca desde Galicia hasta Cantabria, comprendiendo el norte de Palencia y León, así como las zonas montañosas de Asturias. Destacarían al respecto aquellos que lo abordan en general, tales como el episodio “Los del monte”, dirigido por Manuel Gutiérrez Aragón y perteneciente a la serie *La memoria recuperada* (Alfonso Domingo, 2006), o en relación a una figura en particular encontraríamos *La saga de El Cariñoso* (Vicente Vega Cobo, 2010). Por lo que respecta a Galicia y sobre guerrilleros en concreto podríamos mencionar *Xan de Xenaro: memoria de 32 años* (Agustín Fernández Paz, Bernardo Maiz, 1987), *Curuxás. O xusticiero libertario da guerrilla antifranquista* (José Antonio Durán, 1992) [CM], *O Gardarríos, a loita dun rebelde* (Francisco Lorenzo Castro, 2007), *A contracorrente. Vida e morte de Luis Trigo* (Manuel Viqueira, 2009), *O tempo da memoria* (Jorge Gil, 2009) o *Miracielo* (Pablo Ces, 2011)⁷⁵⁰. Por lo que atañe a las zonas comprendidas entre León y Galicia y a propósito de la presencia de cuadrillas aludiríamos a los casos de *A agreste paisaxe da guerrilla antifranquista* (José Antonio Durán, 1990), *El maquis. El movimiento guerrillero en Andalucía “El Maquis”* (Alfonso Arteseros, 1993), *El Movimiento Guerrillero en Galicia “El Maquis”* (Alfonso Arteseros, 1993), *Os últimos fuxidos* (José Luis Santiago Rodríguez, 1996), *El hombre que murió dos veces* (Daniel Álvarez, Iñaki Pinedo, 2004), *A cidade da Selva* (Helena Villares, Pilar Faxil, 2006), *¿Bandoleiros ou Guerrilleiros?* (José A. Sanmartín, 2006) y *As Silenciadas* (Pablo Ces, 2010); sobre personas en concreto cabría citar el capítulo “*Tres octubres*” (Antonio Artero, 1986), perteneciente a la serie de Televisión Española *Vivir cada día*, *El hombre que murió dos veces* (Daniel Álvarez, Iñaki Pinedo, 2004), *Guerrillero contra Franco* (Ismael Cobo, 2011), u *O meu nome é Luís “Ferreiro”. Unha historia do*

⁷⁵⁰Además de estos títulos, también existen propuestas que consideran superficialmente a los guerrilleros antifranquistas en Galicia, aunque no sea éste el tema de las producciones, nos referimos a *A memoria nos tempos do volfram* (Antonio Caeiro, 2003) o *Lobos sucios* (Felipe Rodríguez Lameiro, 2006).

antifranquismo galego (Roi Cagiao, Fernando Llor, 2011). Respecto a León en particular destacaría *La partida de Girón* (Victoria Martínez, Manuel Guerra, 2001)⁷⁵¹; en relación a Asturias y desde un punto de vista general cabe traer a colación *Poca ropa. La lucha contra la dictadura franquista en Mieres* (Alberto Vázquez García, 2008), *Los fugaos. Historias del silencio* (Juan Luis Ruiz, Lucía Herrera, 2009), *La memoria del Grajero. Muertos por la libertad* (Javier Caballero, 2011) o *Equí y n'otru tiempu* (Ramón Lluís Bande, 2014); sobre personas en concreto encontraríamos *Estratexa* (Ramón Lluís Bande, 2003) o *Guerrillero Quintana* (Luis Felipe Capellín, 2013).

En cuanto a las actuaciones de los maquis en Levante, podemos aludir en relación a la zona de Cuenca títulos que consideran la cuestión en general tales como *Militantes de la Libertad. Maquis y colaboradores en Santa Cruz de Moya* (Olga Martínez Antón, La Gavilla Verde, 1990), *III Jornadas “El Maquis en Santa Cruz de Moya”* (Antonio Moya Zarzuela, 2002) o *Maquis. En Santa Cruz de Moya* (Pedro Peinado, Domingo Ruiz, 2009); sobre personas en concreto aludiríamos a *Memorias de una guerrillera. La historia de Remedios Montero* (Pau Vergara, 2007). Por lo que respecta a Teruel encontraríamos un film sobre un maquis en concreto, *Les últimes hores* (Jordi Call, 2005); sobre Murcia existe también un título focalizado en un guerrillero en particular, *Homenaje a Paco Morcillo luchador antifranquista Ciezano* (José M^a Rodríguez, Guillermo Rojí, 2008); en relación a la zona de Levante en general y también Aragón cabría mencionar *Los últimos guerrilleros [Historia de la A.G.L.]* (José Vicente Viadel, 2003).

En relación al centro de España, deberíamos citar *La guerra de Severo* (César Fernández, 2008), sobre un maquis en concreto operativo en la zona de Madrid; de Extremadura y abordando el fenómeno en términos generales sobresalen propuestas tales como *La Guerra Civil en Extremadura* (Eugenio Monesma, 2006), *Sierra y libertad. La Memoria Imperfecta* (José Camello Manzano, Fernando Moreira, 2006), *Sierra y libertad. Los senderos de la memoria* (José Camello Manzano, Fernando Moreira, 2006) o *Libertad Enterrada* (José María Sánchez y Torrente, José María Sánchez Pérez, 2008); y sobre un caso individual encontraríamos *Gerardo Antón. El Último Guerrillero Extremeño* (Aureliano Martín Alcón, Carlos Gallego Bacas, 2005); finalmente, sobre Toledo destaca *Los últimos milicianos. Guerrilleros en los Montes de Toledo* (Ana Belén Rodríguez Patiño, 2006).

Sobre la región de Andalucía corresponde citar una propuesta como *El Movimiento Guerrillero en Andalucía “El Maquis”* (Alfonso Arteseros, 2005); en cuanto a sus provincias, respecto a Huelva destaca una producción sobre un guerrillero en concreto, concretamente

⁷⁵¹No únicamente sobre la guerrilla en León, sino más bien sobre la represión franquista en esta zona, destaca *Rompiendo el Silencio* (Jordi Gordón, 2008).

Memoria de un Guerrillero (Foro por la Memoria de Huelva, 2006); acerca de las zonas de Cádiz y Málaga y también sobre un individuo en particular encontraríamos la realización *Comandante Abril*. *Bernabé López Calle* (Carlos Torres Montañés, 2007); tocante a los territorios de Málaga y Granada sobresalen los títulos *Causa 661/52 La insolencia del condenado* (Falconetti Peña, 2008) y *La marcha de los 100 Días* (Imanol Ruiz de Lara, 2008); y sobre Granada en concreto y focalizado en una personalidad precisa aludamos a *La partida* (Mariano Agudo, 2007).

Por lo que respecta a Cataluña y en relación a producciones que abordan la presencia guerrillera a nivel general en esta zona es preciso mencionar títulos como *El maquis a Catalunya 1939-1963* (Jaume Serra, Ricard Vargas Golarons, 1987), *El Maquis “La Guerra Silenciada”* (Enric Calpena, 2001) o *La síndrome d'una guerra* (Felip Solé Sabaté, 2001), mientras que sobre un guerrillero en concreto destaca *Quico Sabaté* (Colectivo Penta, 1980)⁷⁵².

Ya para finalizar, únicamente nos proponemos citar aquellos títulos que plantean lo qué significó la lucha guerrillera antifranquista en términos globales, sin aludir a ninguna región en particular, siendo fundamentales al respecto las siguientes propuestas: *Guerrilleros. 13 testimonios de la resistencia armada al franquismo* (Mercè Conesa, Bartolomeu Vila, 1978), el episodio “La guerrilla”, perteneciente a la serie de Televisión Española *España, historia inmediata* (José Luis Guarner, 1984), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *La posguerra. Las ilusiones perdidas* (Eugenio Monesma, 2004), *Maquis* (Guillermo García Ramos, 2005), el episodio “Maquis”, perteneciente a la serie *Paisajes de la Historia* (Televisión Española, 2006), *Los Maquis en España* (Alfonso Domingo, 2008), *Maquis. Les ombres del bosc* (Joan Antoni Barjau, 2008) o *19º Día del Guerrillero Español* (La Gavilla Verde, 2008).

Por otra parte, hasta este momento únicamente se han valorado o traído a colación aquellas realizaciones producidas en España, mientras que a continuación nos proponemos simplemente enumerar -salvo en algún caso muy significativo en el cual nos detendremos- aquellos acercamientos que se han planteado desde cinematografías de otros países. Respecto a las producciones de no ficción y a propósito del caso francés, podríamos destacar títulos tales como *Los maquis de la imposible esperanza* (*Le maquis de l'impossible espoir*, Dominique Gautier, 2003), sobre la cuadrilla cántabra y la participación de guerrilleros españoles que lucharon en la Liberación de Francia; *Siempre será la pastora* (Ismael Cobo, 2004), una suerte de investigación sobre la mítica y legendaria figura de la guerrillera “Pastora”, activa en la zona del Maestrazgo; *La isla de Chelo* (Ismael Cobo, Odette Martínez, Laetitia Puertas, 2008), centrado en Consuelo

⁷⁵²También existen realizaciones que aluden a la presencia de maquis en Cataluña aun cuando su existencia es un aspecto muy secundario en cada una de las propuestas, valgan a modo de ejemplo títulos como *La casita blanca. La ciudad oculta* (Carles Balagué, 2002) o *Terra de frontera: Els Pirineus catalans entre dues guerres (1938-1945)* (Conxita Mir, Xavier Goñi, 2006).

Rodríguez, una gallega exiliada en Francia que luchó en los montes españoles; o el ya citado anteriormente *El muro de los olvidados* (Joseph Gordillo, 2009), una iniciativa dirigida por el nieto de un guerrillero español asesinado en 1946 y cuyo propósito será el de defender la exhumación de la fosa común en la que fue enterrado su abuelo. Nótese, además, que a pesar de tratarse de producciones francesas, muchos de los realizadores presentan apellidos españoles⁷⁵³.

En el caso de propuestas de no ficción de otras nacionalidades, destaca muy especialmente por su temprana fecha de producción *Un héroe del pueblo español: José Gómez Gayoso* (Partido Comunista Cubano, 1948), realización de “Cuba Sono Films” sobre la figura del secretario general del Partido Comunista de España en Galicia y responsable, junto a Antonio Seoane Sánchez, de la guerrilla en este territorio. Asimismo y relativo a los Estados Unidos, procede citar *Muerte en el Valle* (Christina María Hardt, 2005), una investigación de la directora sobre la muerte de su abuelo, el cual oficialmente falleció a causa de una hemorragia pulmonar y cerebral pero cuyas indagaciones la inducen a pensar que fue asesinado por parte de la Guardia Civil a causa de esconder en su casa a unos guerrilleros que partían hacia Francia. Sin embargo, en el ámbito de títulos americanos destacan, sin duda alguna, aproximaciones efectuadas desde la ficción, piénsese en realizaciones harto conocidas como serían *Por quién doblan las campanas* (For Whom the Bell Tolls, Sam Wood, 1943) o *Y llegó el día de la venganza* (Behold a Pale Horse, Fred Zinnemann, 1964). En el caso de la primera mencionada se trata de una adaptación de la novela homónima de Ernest Hemingway⁷⁵⁴ y gira en torno a un americano perteneciente a la Brigada Lincoln que recibe la orden de dinamitar un puente tras un ataque de los republicanos para frenar una contraofensiva, entrando en contacto con un grupo de guerrilleros entre los cuales se encuentra María, de quien se enamorará, y perderá su vida al final del film para poder salvarlos. En el caso de la segunda producción mencionada, la más significativa, ésta es una adaptación de la novela de Emeric Pressburger *Killing a mouse on Sunday*⁷⁵⁵, centrada en la vida de un guerrillero español que tuvo que exiliarse en Francia después de la Guerra Civil, Manuel Artíguez. Éste, con el objetivo de ver a su madre antes de que ella muera, regresará clandestinamente al país, siendo perseguido y finalmente asesinado por un guardia civil. En realidad el film era una especie de narración ficticia de los últimos años de vida del anarquista Quico Sabaté y cabe decir que en el Estado español no pudo exhibirse hasta el año 1979, una fecha muy tardía que provocó que no lograrse demasiada audiencia ni consiguiese captar la atención del público, pues en el momento en el que se proyectó fue más bien entendido como una especie de western más, como

⁷⁵³A propósito del papel que han desarrollado las siguientes generaciones de exiliados españoles en la realización de películas sobre esta temática, véanse las páginas 388-394 de la presente tesis doctoral.

⁷⁵⁴La referencia exacta de la novela que adapta es la siguiente: HEMINGWAY, Ernest: *For Whom the Bell Tolls*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1940.

⁷⁵⁵Concretamente se trata de: PRESSBURGER, Emeric: *Killing a mouse on Sunday*. Londres: Collins, 1961.

una propuesta marcadamente comercial y claramente encuadrada dentro del sistema de géneros hollywoodiense⁷⁵⁶.

Ya para finalizar, simplemente aludiremos a un producto muy curioso de nacionalidad portuguesa, nos referimos a *Os Salteadores* (Abi Feijó, 1993), un cortometraje de animación (14 minutos) sobre los republicanos españoles que se escondieron en las montañas del norte de Portugal, llamados “salteadores” y considerados como una suerte de bandidos, aunque gozaron de la ayuda de algunas gentes que les echaron una mano sin que lo supieran las autoridades de António de Oliveira Salazar.

2.2.6.2.- LA MILITANCIA POLÍTICA INTERIOR CLANDESTINA

Considerar a nivel histórico los varios movimientos clandestinos de oposición al franquismo excedería, evidentemente, los objetivos de la presente investigación. Además, muchos de los diversos hechos y episodios no han tenido presencia alguna en el terreno fílmico, motivo por el cual hemos considerado oportuno señalar algunos de los jalones más relevantes de la militancia clandestina que, a su vez, han ocupado algún espacio en el medio cinematográfico o televisivo, siempre y cuando estos estén vinculados en alguna medida con el fenómeno del exilio. Tampoco se trata de lograr una exhaustividad total o de considerar con cierta profundidad los documentos fílmicos, sino más bien de trazar un discurso que articule algunos acontecimientos significativos con su correspondiente representación cinematográfica, contemplando una cronología histórica que abarque desde el fin de la contienda hasta las primeras elecciones democráticas.

En ese sentido podemos comenzar por mencionar la reconstitución de determinadas estructuras una vez terminada la Guerra Civil, piénsese en la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) o en el Partido Comunista Español (PCE), aunque también la creación de nuevas, tal sería el caso, entre otras, de Alianza Democrática Española (ADE), fundada en 1939. Su formación deriva de las tareas desempeñadas por un colectivo de republicanos españoles exiliados en Burdeos, cuyo objetivo era el de crear una organización de lucha contra el franquismo, tratando de lograr que España no entrase en la Segunda Guerra Mundial en el bando de las potencias del Eje. Su directorio se creó en Londres en 1940 y, a pesar de que desapareció a finales del mismo año, es

⁷⁵⁶A pesar de que cuando se estrenó no causó ningún tipo de revuelo, sí que se consideró claramente problemática en el año 1964; de hecho ya el gobierno español intentó impedir que se llegase a filmar, mandando advertencias a la productora y a la distribuidora Columbia Pictures con la finalidad de evitar que el proyecto tirase adelante. Ante la imposibilidad de lograrlo, decidieron sancionar a la empresa mediante el bloqueo de la importación de films a la filial española de la distribuidora. Así se expone en: GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra..., Op. Cit.*, p. 139.

sin embargo significativo comentar que gestionaba una red de agentes en el sur de Francia creada por los servicios secretos británicos, nos referimos al “Grupo Ponzán”, coordinado por Francisco Ponzán Vidal. Éste fue un militante cenetista que se exilió en Francia al final de la guerra y que estuvo preso en el campo de internamiento de Vernet d'Ariège, afincándose luego en Toulouse y encargándose de los movimientos ilegales de personas entre Francia y España y viceversa, una figura a quien la cadena Televisión de Cataluña le dedicó un mediodocumental dentro del programa *Música per a camaleons* titulado “Francisco Ponzán, el resistent oblidat” (Xavier Montanyà, Lala Gomà, 2000).

Por lo que respecta a la militancia clandestina comunista en estas fechas, podemos destacar tres acontecimientos fundamentales al respecto tales como son el triste episodio de “Las Trece Rosas”, es decir, el fusilamiento que tuvo lugar en Madrid el 5 de agosto de 1939 de trece jóvenes, la mitad de las cuales militaban en las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU)⁷⁵⁷; la creación de un comité provincial del Partido Comunista Español por parte de Matilde Landa y otras mujeres y su encarcelamiento en septiembre de 1939⁷⁵⁸; o el intento de dirección del mismo partido por parte de Heriberto Quiñones, constituyendo en mayo de 1941 un comité interior en la total clandestinidad, a cargo del cual estarían más adelante Jesús Bayón y luego Jesús Carreras en 1942, desarrollando en su dirección un papel muy notable la figura de Jesús Monzón. Si bien los dos primeros hechos mencionados no guardan relación directa con el exilio, sí que en el tercer caso la emigración política es una cuestión fundamental: Jesús Monzón fue la persona encargada de reconstruir el Partido Comunista Español en el sur de Francia (junto con Manuel Azcárate y Gabriel León Trilla), una figura ya considerada con anterioridad en relación al proyecto de invasión del Valle de Arán, ocasión en la que ya se ha aludido al documental televisivo *Jesús Monzón, el líder olvidado por la historia* (Enric Canals, 2011). Asimismo también podemos citar otra figura adscrita al comunismo que, tras la contienda, se ocupó de la organización de la guerrilla en Cataluña, partiendo posteriormente a Francia y regresando más adelante en 1953,

⁷⁵⁷Sobre este asunto existen varias propuestas fílmicas, en clave de no ficción podríamos mencionar *Que mi nombre no se borre de la historia* (José María Almela, Verónica Vigil, 2006) o *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (Jorge Montes Salguero, 2007), y en el terreno de la ficción encontraríamos *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007).

⁷⁵⁸Matilde Landa y estos acontecimientos aparecen en varias producciones, piénsese al respecto en el cortometraje *Lágrimas de mujer* (Juan Antonio Hernández, 2014) o incluso en una propuesta que conecta con el tema del exilio, pues Carmen, hija de Matilde, se hallaba exiliada en México y su madre le escribía cartas que conservamos, misivas que son el punto de partida de un proyecto fílmico a cargo de Natxa Pomar titulado *Las hermanitas* (2014). Se trata de una iniciativa impulsada en Palma por parte de Es Baluard (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma) y desarrollada en el seno de la exposición comisariada por Nekane Aramburu. En esta acción en concreto se pretendió promover que varias mujeres enviaran vídeos suyos leyendo las cartas de Matilde a su hija y, de este modo, constituir a partir de todas estas cápsulas un film colectivo que sería programado en el Festival Miradas de Mujeres. Por lo que respecta a las epístolas, el historiador David Ginard Féron las había publicado en un libro centrado en esta militante, cuya referencia exacta es la siguiente: GINARD FÉRON, David: *Matilde Landa. De la Institución Libre de Enseñanza a las prisiones franquistas*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2005.

siendo posteriormente detenido y constituyéndose tras su liberación en uno de los fundadores del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC); nos referimos a Miguel Núñez González y a la existencia del film *Al final de la escapada* (Albert Solé, 2010), dedicado al pasado político de este personaje y a su estado de salud durante la propia filmación, abordando la cuestión de la muerte digna.

En relación al anarquismo y al republicanismo en estas fechas que nos retrotraen a la inmediata posguerra, no tenemos unos ejemplos tan significativos de militancia interior tras un exilio a Europa, pues respecto al movimiento anarquista probablemente las figuras más relevantes de aquel entonces sean las de Esteban Pallarols, encargado de la creación de una red clandestina para trasladar a Francia a sujetos presos en campos de concentración y muerto en plena dictadura franquista (1943), y Federica Montseny, sindicalista anarquista y ministra en la democracia que regresó a España en 1977; en ambos casos, por tanto, se trata de personas que tuvieron que ejercer su militancia política en Francia y, por consiguiente, no sería oportuno hablar de clandestinidad interior. Respecto al republicanismo, sin lugar a dudas la figura más significativa es la de Diego Martínez Barrio, creador en su exilio mexicano de la Junta Española de Liberación en 1943, una personalidad que desafortunadamente no podemos tomar en consideración en el presente estudio dado que únicamente contemplamos los exilios a Europa.

Respecto a las décadas de los años cincuenta y sesenta es necesario subrayar el papel destacado que ocuparon ciertas movilizaciones universitarias y señalar determinados acontecimientos políticos tales como la militancia clandestina de Jorge Semprún, Fernando Claudín o Enrique Mújica, la reconstitución de ciertos partidos políticos, la pujanza de algunos nacionalismos (caso vasco y catalán) y la celebración del IV Congreso del Movimiento Europeo, más conocido como el “Contubernio de Múnich”.

Por lo que respecta al movimiento estudiantil, debemos destacar los hechos sucedidos en Madrid, conocidos como “Sucesos de 1956”, relativos a los enfrentamientos entre estudiantes de diferentes opciones políticas y que terminaron con el cese del ministro del Ministro de Educación del momento, Joaquín Ruiz-Giménez. No obstante, ya en la década de los cuarenta hubo una importante disidencia estudiantil, citemos al respecto un film de ficción de tintes cómicos que alude a ello: *Los años bárbaros* (Fernando Colomo, 1998), el cual se acerca justamente a la situación que se vivía en el sistema universitario español en la posguerra. Éste parte del panorama que vivieron dos jóvenes universitarios, Nicolás Sánchez-Albornoz (hijo de Claudio Sánchez-Albornoz, historiador exiliado, ministro durante la Segunda República y presidente del gobierno en el exilio entre 1961-1971) y Manuel Lamana (hijo de un militar demócrata), los cuales fueron condenados a ocho años de trabajos forzados en la construcción del megalómano proyecto del

Valle de los Caídos por haber realizado una pintada en la fachada de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid como una de las acciones en el intento por restaurar la Federación Universitaria Escolar (FUE). Cuando estaban trabajando ya en la megalómana construcción del Valle de los Caídos en Cuelgamuros, los dos jóvenes conseguirían escapar a París gracias a la ayuda de la escritora estadounidense Barbara Probst Solomon, de Barbara Mailer, hermana del escritor Norman Mailer, y de Paco, el hermano de Juan Benet⁷⁵⁹.



Fig. 64

A pesar de que el film prefiera entretenerse en las peripecias de los protagonistas a lo largo de su viaje, aparece sin embargo esta acción de pintar en la fachada de la universidad “*Viva la Universidad libre. Machado, Lorca y Hernández. FUE*” [Fig. 64], y es que en el ámbito de la enseñanza el régimen intentó controlar las instancias universitarias, de ahí que en los rectorados y en los cuerpos docentes se colocara a personas cercanas y afines a las ideas del movimiento, de la misma manera que los alumnos estuvieron obligados desde 1943 a afiliarse a la única organización estudiantil legal, el Sindicato Español Universitario (SEU). No obstante, en ningún caso fue posible evitar los movimientos disidentes de los alumnos, piénsese al respecto por ejemplo en los homenajes y encierros a raíz de la muerte de Ortega y Gasset en 1955 o de Pío Baroja en 1956, así como en todas las revueltas que tomaron gran fuerza a partir de la segunda década de los años cincuenta. Empero, sin duda éstas tuvieron todavía mayor relevancia en los sesenta; aludamos al respecto a la renuncia de sus respectivas cátedras en la universidad de intelectuales como Enrique Tierno Galván, Agustín García Calvo, Santiago Montero Díaz o José Luis López-Aranguren a causa del soporte que brindaron a las movilizaciones estudiantiles. También en el ámbito de la ficción y en relación a un profesor represaliado y obligado a partir a una isla mediterránea podemos citar una propuesta ya comentada anteriormente con respecto al exilio interior, nos referimos a *La isla del holandés* (Sigfried Monleón, 2001), cuya acción se ambienta en 1969.

Por otra parte ya hemos anunciado que en los años cincuenta desarrollaron su actividad clandestina en el territorio español militantes relevantes como Jorge Semprún, Fernando Claudín,

⁷⁵⁹A pesar de que se trata de una adaptación muy libre de los hechos, los guionistas -Carlos López, José Ángel Esteban y el propio Fernando Colomo- tomaron la inspiración básicamente de dos fuentes: un capítulo del libro de Manuel Lamana titulado *Otros hombres* (LAMANA, Manuel: *Otros hombres*. Buenos Aires: Losada, 1956) y la obra *Los felices años 40*, de Barbara Probst Solomon (PROBST SOLOMON, Bárbara: *Los felices años 40*. Barcelona: Seix Barral, 1978). Además, tuvieron el asesoramiento del propio Nicolás Sánchez-Albornoz, quien según declaraciones del realizador les indicó que no contaran propiamente los hechos cual transcripción, sino que partieran de éstos para crear una historia. A pesar de ello, el film no complació a varias personas, entre ellas a la propia Barbara Probst Solomon o a Milagros Martín Lucas. Así consta en: GALÁN, Diego: “Los años bárbaros’, de Fernando Colomo”. *El País*, 01-04-2004.

Enrique Múgica o Simón Sánchez Montero⁷⁶⁰, el primero de los cuales reprendió esta actividad tras una etapa de exilio en Francia⁷⁶¹. En relación a la reorganización de partidos y asociaciones obreras en la década de los sesenta cabe destacar los casos de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), la Unión General de Trabajadores (CGT), el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) o el propio Partido Comunista Español (PCE); también en esas fechas se consolidaron los nacionalismos vascos y catalán, naciendo igualmente en ese contexto Euskadi Ta Akatasuna (ETA), concretamente en julio de 1959 y comenzando su lucha armada en julio de 1960⁷⁶².

Por lo que respecta al último punto mencionado, es decir, el llamado Contubernio de Múnich o, lo que es lo mismo, el IV Congreso del Movimiento Europeo, celebrado en junio de 1962, se trata de un acto que reunió representantes de varias de las tendencias democráticas europeas y en el cual participaron 118 políticos españoles representando los diferentes credos de la oposición, a excepción del Partido Comunista Español por su desavenencia a la incorporación al Mercado Común y algunas otras formaciones de izquierda⁷⁶³. Se trata pues de una congregación que concentró tanto a los opositores internos (80 personas) como a los exiliados (38 personas), dando cuenta de las diferentes inclinaciones pero también de una voluntad de común acuerdo con la finalidad de ingresar en la Comunidad Económica Europea. Sin embargo, la disidencia del interior, cuyo portavoz era José María Gil Robles, se negó a discutir con aquellos procedentes del exilio, motivo por el cual se configuraron dos comisiones, presididas por el mencionado Gil Robles y por Salvador de Madariaga, aunque luego al final se generó un buen entendimiento y se aprobó la resolución por unanimidad. La respuesta del régimen no se hizo esperar: el 8 de junio se creó un decreto-ley por el cual se suspendía por dos años el artículo 14 del Fuero de los Españoles relativo al derecho de libre residencia⁷⁶⁴. Por otra parte, también se generó toda una estrategia a nivel de prensa para desautorizar y desprestigiar el encuentro: el 9 de

⁷⁶⁰Sobre la propia represión que experimentaron algunas de estas figuras es interesante un reportaje perteneciente a *Informe Semanal* titulado “El fin de la cárcel de Carabanchel” (1998), realizado a propósito del cierre de este centro penitenciario, el cual recoge la partida de los últimos presos que fueron trasladados a otros espacios abandonando este edificio estrechamente vinculado a la represión del régimen. Entre otros contenidos aparece la figura de Enrique Múgica apelando a la necesidad de mantener vivo el recuerdo o el propio Simón Sánchez Montero saliendo de la prisión.

⁷⁶¹Respecto a Semprún y su presencia en el terreno fílmico, es un asunto que hemos tenido en cuenta en repetidas ocasiones, véanse las páginas 185, 188, 267-270, 298-303, 385-386, 401-403.

⁷⁶²A propósito del tratamiento cinematográfico que ha recibido esta organización, pueden consultarse las páginas 418-426 del presente estudio.

⁷⁶³Información detallada del mismo se puede consultar, entre otros, en: SATRÚSTEGUI, Joaquín (Dir): *Cuando la Transición se hizo posible. El “Contubernio de Múnich”*. Madrid: Tecnos, 1993; LAVIANA, Juan Carlos: *Del Contubernio de Múnich a la huelga minera, 1962*. Madrid: Unidad Editorial, El franquismo año a año, 2006.

⁷⁶⁴Concretamente dicho decreto-ley lo expone del siguiente modo: “Las campañas que desde el exterior vienen realizándose para dañar el crédito y el prestigio de España han encontrado eco y complicidad en algunas personas que, abusando de la libertad que el Fuero de los Españoles les reconoce, se han sumado a tan indignas maniobras”, publicado en *Boletín Oficial del Estado*, número 138, de 9 de junio de 1962, p. 7909, sección I-Disposiciones Generales, Departamento de Jefatura del Estado, referencia BOE-A-1962-11066. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1962/06/09/pdfs/A07909-07909.pdf>

junio el director general de prensa del movimiento, Adolfo Muñoz Alonso, envió a todos los diarios una crónica de un periodista francés, Marcel Niedergang -difundida el día anterior en *France Soir*- para que la publicasen imperativamente en sus medios junto con una clara crítica peyorativa. El periódico *Arriba* denominó al acto “El Contubernio de la traición”, concepto que sería utilizado por el resto de la prensa, tanto la afín al régimen como la contraria, a pesar del inicial tono despreciativo. A las críticas perniciosas se sumaron también el Partido Comunista Español (PCE), la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) o el Frente de Liberación Popular (FLP, coloquialmente conocido como FELIPE). Además de todo esto, la represión llevada a cabo por parte del régimen fue de una gran violencia, pues cuando los participantes regresaron al Estado español tuvieron que asumir las represalias: Jaime Miralles, Fernando Álvarez de Miranda, Joaquín Satrústegui, Íñigo Cavero, Jesús Barros de Lis y otros fueron confinados en varias islas; y también partirían al exilio -aunque muchos temporalmente- Dionisio Ridruejo, José María Gil Robles, Ignacio Fernández de Castro, Ignacio Aldecoa, José Vidal Beneyto o Jesús Prados Arrarte, entre otros. Como es evidente, se trató de un evento muy importante, pues sentó las bases de la Constitución de 1978 y de la entrada de España en Europa⁷⁶⁵, así como también tuvo unas consecuencias muy graves; por todo ello podría esperarse que tal acontecimiento hubiese tenido algún eco en la cinematografía española y en el ámbito televisivo, pero no ha sido así, pues únicamente podemos traer a colación un reportaje de Televisión Española, perteneciente a *Informe Semanal*, titulado “El Contubernio de la Reconciliación” (Pedro Soler, Juana Martín, 2012) y realizado cincuenta años después, fecha en la que todavía quedaban vivos catorce de los españoles que asistieron al congreso. Esta propuesta contiene opiniones y declaraciones de éstos, así como también imágenes de archivo, entre las cuales una grabación del discurso público de Franco del 16 de septiembre de 1962 al respecto (“[...] *se nos difama en el extranjero, se nos tacha de dictadores, se dice que nuestras cárceles están llenas de presos, que los españoles no son hombres, que son borregos [...]*”), acto en el que unos hombres del público sostienen una pancarta con las siguientes palabras: “*Lo único que nos pueden dar en Múnich es cerveza*”. Por otra parte, tal como es harto previsible, sí que existen reportajes y documentales sobre algunas de las figuras que asistieron a este encuentro⁷⁶⁶, pero no nos consta la existencia de films en los que aparezcan

⁷⁶⁵La importancia de esta congregación queda muy bien resumida en las siguientes palabras de José Vidal-Beneyto: “*Múnich, como señaló Madariaga, supone el fin de la Guerra Civil. La convergencia en un mismo futuro de las fuerzas históricamente demócratas del exilio y de los nuevos demócratas del interior -muchos procedentes del franquismo político o social-, avalada por los representantes de los grandes partidos europeos, representaba una alternativa al franquismo que no podía menos que inquietar al dictador. Pero además las huelgas de febrero en Bilbao, Valencia y Cartagena, y las de abril y mayo en León, Asturias, Cataluña y Madrid eran un poderoso resonador popular de esa alternativa. Franco reaccionó con dureza*”, en VIDAL-BENEYTO, José: *Memoria democrática*. Madrid: Foca, 2007, pp. 140-141.

⁷⁶⁶En ese sentido podríamos mencionar producciones en torno a figuras importantes de esta reunión y que luego tuvieron que exiliarse, valga a modo de ejemplo el caso de Dionisio Ridruejo en relación a los siguientes proyectos: *Dionisio Ridruejo. La forja de un demócrata* (Pilar Serrano, 2005), “El tránsito de Dionisio

recreaciones históricas de éste. Sin embargo, ya hemos destacado que esta reunión congregó tanto a opositores del interior como del exterior -un aspecto de gran interés para nuestro estudio- y, en relación a los exiliados, ya atenderemos más adelante a productos de la Transición que incluyen a figuras fundamentales -piénsese en *Les deux mémoires* (Jorge Semprún, 1974), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) o *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán, Luis Galindo, 1977)-, mientras que respecto a la oposición interior existe una propuesta que aúna a muchos de los máximos exponentes y está dirigida justamente por un exiliado español, nos referimos a *Arriba España* (José María Berzosa, 1975). Se trata, no obstante, de un documento articulado a partir del testimonio de representantes de la oposición pertenecientes al periodo del tardofranquismo, por ello no lo consideraremos antes de haber citado, aunque muy sucintamente, algunos de los principales acontecimientos acaecidos en estas fechas, entre los cuales destacaríamos los siguientes: la continuidad y acrecentamiento del malestar y la lucha de los trabajadores y de los estudiantes, con sus consecuentes represiones por parte de las fuerzas del orden; el implacable combate contra el movimiento terrorista ETA y su repercusión social -piénsese al respecto en el caso del juicio de Burgos o en los consejos de guerra de 1975 contra militantes-, así como importantes y numerosos atentados del grupo (caso del asesinato del almirante Carrero Blanco, entre otros) y de las actividades del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP) o la creación de los Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO); las actuaciones de nuevos grupos de ultraderecha creados en la década de los años sesenta (caso de Fuerza Nueva o Guerrilleros de Cristo Rey); la ejecución de Salvador Puig Antich; la fundación de Unión Militar Democrática (UMD) o la creación y presentación de la Junta Democrática de España. Por lo que respecta a este último organismo, el cual integraba tanto a la oposición interior como a los exiliados, cabe decir que se constituyó en París en julio de 1974 para intentar solventar la falta de unidad de los partidos antifranquistas en un momento muy próximo a la muerte del dictador⁷⁶⁷. Se trataba de una coalición promovida por el Partido Comunista de España (PCE), a cuyo cargo estaba Santiago Carrillo, integrando también al Partido Socialista Popular (PSP), al Partido del Trabajo de España (PTE), al sindicato Comisiones Obreras (CCOO) y a grupos minoritarios y personalidades partidarias de don Juan de Borbón, caso de Antonio García Trevijano y de Rafael Calvo Serer.

Ridruejo” (Carmen González Rojas, Manuel Armand, 2012), entrega de *Informe Semanal* a propósito de los cien años de su nacimiento, o incluso en el ámbito teatral se le dedicó una obra: *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*, basada en una pieza de Ignacio Armestoy, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente, estrenada en el teatro Valle-Inclán en el año 2014. Un caso que es de doble interés para nuestra tesis, puesto que también fue uno de los voluntarios de la División Azul.

⁷⁶⁷La declaración de la Junta y los doce puntos propugnados pueden consultarse en la siguiente página web: <http://www.filosofia.org/his/1974jde.htm>

Igualmente es necesario mencionar una cuestión que no hemos comentado anteriormente y que también tendrá una gran importancia en estas fechas: la existencia de la oposición monárquica, la cual ya se organizó y manifestó tras la contienda -piénsese al respecto en figuras como los generales Antonio Aranda Mata, Luis Orgaz Yoldi, Fidel Dávila Arrondo, José Solchaga, Miguel Ponte, Andrés Saliquet, José Enrique Varela o Alfredo Kindelán, entre otros, así como en catedráticos como Alfonso García Valdecasas, Juan José López Ibor, Jesús Pabón o Julio Palacios, o bien directamente don Juan de Borbón y los manifiestos de Ginebra, Lausana y Estoril-. Si bien esta tendencia siguió encontrando apoyo en las décadas sucesivas -sirvan de ejemplo las personalidades de Joaquín Satrústegui, Antonio García Trevijano o Rafael Calvo Serer- en este contexto se produjo un hito fundamental: en 1969 se nombró sucesor al régimen a Juan Carlos I de España, abriéndose la senda a una corriente de tipo reformista.

Por otra parte y en el ámbito cinematográfico, en aquel entonces tuvieron gran relevancia las propuestas militantes, creándose diferentes colectivos y numerosas iniciativas, así como también la tuvieron los medios de comunicación clandestinos, una cuestión que aparece muy bien tratada en un film comprometido como es *El cuarto poder* (Helena Lumbreras, 1970) acerca de la prensa obrera; asimismo de la misma realizadora cabe destacar un mediometraje que ofrece un interesante panorama sobre el malestar que se vivía en el Estado español, la lucha estudiantil y el combate contra el fascismo, visto bajo una óptica bastante optimista con respecto al futuro, se trata de *España 68: El hoy es malo, pero el mañana es mío* (1968)⁷⁶⁸, su primera realización. En ella vemos el movimiento de “La Nova Cançó”, ejemplificado en la figura de Raimon cantando en una facultad, así como se traza un recorrido a través de los carteles y panfletos colgados en varios espacios de la universidad o se asiste a una lectura, por parte de Tierno Galván, de un análisis sobre la protesta de los estudiantes y la consecuente e inmediata reacción represiva. Además, el tono antifascista se explicita incluso en alusiones a figuras históricas partidarias de la República y llega a remontarse a la Guerra Civil: justamente de Antonio Machado se toma un verso de su poema “*A una España joven*” para constituir el subtítulo del film, el cual empieza con imágenes de la contienda obtenidas de *Tierra de España* (Spanish Earth, Joris Ivens, 1937) sobre las cuales a nivel sonoro se escucha la copla “*Los cuatro generales*” de Pete Seeger, basada a su vez en un poema de Federico García Lorca (“*Los cuatro muleros*”).

⁷⁶⁸Información sobre este film y otros de la realizadora, así como fragmentos de una entrevista inédita a Mariano Lisa, pueden encontrarse en un texto de María Camí-Vela, concretamente en: CAMÍ-VELA, María: “Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras”. En ARANDA, Daniel; ESQUIROL, Meritxell; SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (Eds.): *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: Editorial UOC, 2009, pp. 207-223. En este escrito se transcriben unas interesantes palabras de Mariano Lisa en relación a esta producción sobre el año 68 en España, pero cabe destacar que no se trata de la única propuesta española sobre este año, piénsese al respecto en *I després ningú no riurà* (Manuel Esteban, 1968), film en el cual se parte del espíritu del sesentayochista existente en numerosos países para atacar a la cultura burguesa y católica española.

Respecto a otras propuestas importantes de cine militante, en relación a la cuestión que nos ocupa son de obligada mención aquellas filmadas en torno a mítines políticos celebrados en el exilio -caso del *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971)⁷⁶⁹ o *Mitin del PCE a Ginebra* (1973); pero también dan buena cuenta de la oposición interior documentos tales como *Sant Cugat: primero de mayo* (Pere Joan Ventura et al., 1973) o *40 anys de lluita* (Manel Esteban, 1976); así como sobre las importantes represalias dirigidas por el gobierno destacaríamos *Vitoria* (Colectivo de Cine de Madrid, 1976); respecto a los presos políticos aludiríamos a *El sopar* (Pere Portabella, 1974); o en relación a las acciones emprendidas desde el extranjero para lograr la amnistía de los disidentes encarcelados españoles hallaríamos los casos de *Amnistía: una exposición que trata de España* (Comisiones Obreras, 1972) o *Manifestacions 1/8 febrer 1976* (Grup de Producció, 1976). Dignos de mención son también aquellos que muestran la represión ejercida contra los representantes de Comisiones Obreras, piénsese en *Muerte de Pedro Patiño* (Grupo de Madrid, 1971) o *Proceso 1001* (Grupo de Madrid, 1973), pero tocante a nuestro objeto de estudio destaca especialmente una producción en concreto: *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976). Se trata de una propuesta esencial para comprender varios de los hechos que supusieron el paso hacia la democracia, pero aquello que nos interesa más del film, a parte de las imágenes de movilizaciones en distintas ciudades o de las palabras pronunciadas por figuras políticas que habían estado sumidas en la clandestinidad, son dos momentos en concreto: la conversación que mantienen dos exiliados que fueron obligados a partir, José Carretero y José Prats, y las palabras de José María Gil Robles, quien habla de sus experiencias en el exilio y que, no lo olvidemos, también tuvo, como ya hemos comentado, un papel valioso en el mencionado “Contubernio de Múnich”.

Una vez aludidas estas producciones, consideremos un largometraje cuya importancia para nuestro estudio ya ha sido mencionada más arriba, nos referimos a *Arriba España* (José María Berzosa, 1975), escrito por el propio director, un antifranquista declarado⁷⁷⁰, junto con Ramón

⁷⁶⁹Sin duda esta realización es la que más destaca entre este conjunto de títulos. Ese mitin, si bien es cierto que tuvo lugar y se filmó durante el franquismo, se realizó fuera del Estado español y, de hecho, el interés que tiene para este estudio es triple: por una parte son fundamentales las personas que hablaron en él, no sólo por tratarse de figuras de primer orden en términos políticos, sino porque muchos de ellas eran exiliados; por otra permite ver de manera ejemplar el vínculo existente entre la emigración política y la económica en el París de comienzos de los años setenta, pues sin lugar a dudas entre el público asistente existe esta mezcla de españoles; y finalmente, y no por ello menos importante, son sin duda relevantes las palabras pronunciadas por los propios protagonistas del evento.

⁷⁷⁰Por lo que respecta al cineasta, cabe decir que realizó otras producciones en las cuales la cultura española siempre está muy presente, destacando entre ellas las siguientes: *Luis Buñuel tourne 'La Voie lactée'* (1968), *Bouillon d'un reportage en 1970 autour Pablo Ruiz Picasso* (1970), *Julio González* (1970), *Zurbaran, la vie des moines* (1973), *Rouge Greco Rouge* (1973) o *Espagnes* (1974), una serie de tres episodios que pretenden ser una deconstrucción de las figuras míticas del Cid, Don Juan y Don Quijote, valores seguros en la educación Franquista; así como *Entre-Temps* (1983), un film de ficción cuyo guión estaba escrito por otro

Chao, también español. Articulado a través de las palabras de varios testimonios para tratar la Guerra Civil y sus resultados para el devenir del estado, incluye varios materiales fotográficos y sonoros. Si atendemos a la nómina de figuras que aparecen en el film⁷⁷¹, cabe decir que éste pretende reunir a personas de varias ideologías, algunas de las cuales fueron protagonistas de primera fila de la política tardofranquista y participaron en la Junta Democrática de España, cuestión a la que ya nos hemos referido anteriormente -sería el caso, por ejemplo, de Enrique Tierno Galván o de Antonio García Trevijano-. Un aspecto interesante en tanto que se trata de una producción realizada por un director español en Francia y que, al mismo tiempo, y a diferencia de otros films de esta cronología basados en testimonios, excluye de su nómina a personas que se hallaban en ese momento en el exilio para constituirse en un documento de referencia de la oposición interior⁷⁷². Una producción comprometida que, si bien llegó a estrenarse en España, estando dos semanas en cartel en el cine Peñalver de Madrid, se exhibió de ella una versión censurada⁷⁷³. También este film incluye un militante de ETA, justamente una cuestión que nos ocupará más adelante, pues la pertenencia a este u otros grupos terroristas fue motivo de exilio en varias ocasiones, ya fuese para llevar a cabo operaciones desde el extranjero, ya fuese para huir de las mismas.

español exiliado, Carlos Semprún Maura. Asimismo, también dirigió *Eduardo Chillida* (1981), *Antonio Saura, quelques rêveries d'un promeneur solitaire* (1983), *Franco, un fiancé de la mort* (1996) o *Rafael Alberti* (1998). El papel que juega España en su obra queda muy bien explicado en las siguientes palabras: “[...] España se convierte en un motivo reiterado en la obra de José María Berzosa. Sus películas esconden los sentimientos derivados del desarraigo al que es sometido todo exiliado. Y, siempre que se le otorga la libertad para elegir el sujeto de su creación, Berzosa acaba regresando a la temática española, aferrándose a sus símbolos, como el Quijote se aferra la imagen de Dulcinea”, en GUEVEL, Marion; GOTOR, Pablo: “Mourir sage et vivre fou: un viaje onírico a través de la cultura española”. En PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012, p. 54.

⁷⁷¹Éstas son las siguientes: Marcos Ana, José Angosto Gómez Castrillón, José María de Areilza – Conde de Motrico, Julián Ariza, Juan de Borbón, Pablo Castellano, Celso Emilio Ferreiro, Antonio García Trevijano, Ignacio Goicoechea, Angela Grimau, Venancio Marcos, Carlos María de Oriol y Urquijo, Madame Patino, Jaime Rodri, Joaquín Ruiz Jiménez, Simón Sánchez Montero, Jesús Suevos, Enrique Tierno Galván y un militante de ETA.

⁷⁷²Así lo expresó el propio José María Berzosa en una entrevista que se le hizo para las páginas de *Triunfo*: “En cuanto a los testigos, los elegimos en función de su papel político a partir del uno de abril de mil novecientos treinta y nueve o de su ejemplaridad. No creo que se nos pueda acusar de caer en lo anecdótico cuando se citan casos individuales que se han repetido miles y miles de veces. Digo que elegimos los testigos, pero eso no quiere decir que ellos estuviesen de acuerdo. Del mundo oficial, ni el entonces Príncipe, ni el presidente del Gobierno aceptaron nuestra invitación. Sin embargo, otras personalidades franquistas de menos relieve, los ex franquistas, los parafranquistas, los franquistas en cuarentena y la oposición democrática, nos prestaron su colaboración sin reticencias. La ausencia de personalidades tan importantes como Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista de España, se explica porque su actuación política se ha situado hasta ahora en el exilio”, en “¡El 'Arriba España!' de José María Berzosa”. *Triunfo*, núm. 718, año XXXI, 30-10-1976, p. 49.

⁷⁷³Así lo afirma Luis E. Parés, comentando que se proyectó “en una versión censurada: en el último plano del film, la voz del Rey jurando los principios del Movimiento fue sustituida por música”, en PARÉS, Luis E.: “Filmar desde otro lado”. En PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012, p. 32.

2.2.6.3.- EL RETORNO VOLUNTARIO Y LA REPATRIACIÓN

Hasta este punto hemos considerado una de las opciones de retorno, concretamente aquella que supone la continuidad de la lucha armada, es decir, la participación en la guerrilla; sin embargo, acto seguido corresponde valorar la representación del regreso de aquellos exiliados que pretenden reinsertarse en la sociedad y las repatriaciones, atendiendo a los diversos momentos en los que se produjeron y valorando cuál fue la imagen que de ello ha ofrecido la cinematografía española.

Para acometer tal asunto, nos valdremos de marcos y contextos ya propuestos anteriormente en este mismo bloque para poder ver cómo, cuándo y bajo qué objetivos y finalidades el cine nos plantea -u omite- la temática del retorno, una cuestión que evidentemente fue una de las principales preocupaciones de cualquier exiliado. Por ello, también podremos constatar la existencia de lugares comunes en los diferentes títulos que muestran este asunto, tales como la nostalgia, el recuerdo o el paso del tiempo. Y es que de hecho, tras analizar los diversos largometrajes que muestran la vuelta de exiliados y teniendo en cuenta los momentos de producción de los mismos, propondremos un breve recorrido cronológico que, partiendo de cuestiones ya analizadas, nos permitirá ver cómo a lo largo del tiempo el cine español lo ha representado, sopesando, luego, dos asuntos en concreto que tienen una especial relevancia a la luz del tema que nos ocupa: en primer lugar el tratamiento del retorno de los exiliados en la cinematografía de Basilio Martín Patino y, en segundo lugar, un film que, a pesar de ser de nacionalidad mexicana, es fruto del esfuerzo de exiliados españoles y muy probablemente sea la mejor producción sobre la dificultad del regreso y todos los procesos psicológicos que este hecho entraña, nos referimos a *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961). Por tanto, en este punto no excluirémos aquellos títulos en los que la emigración se produjo a tierras americanas, pues aquello que valoramos es el retorno en sí y, además, justo algunas de las realizaciones que tratan de manera más profunda el impacto psicológico que entraña volver tiempo después, así como la gestión de la nostalgia o la percepción del paso del tiempo remiten precisamente a la emigración hacia este continente.

No obstante, antes de abordar las imágenes cinematográficas de este tema, es importante tener en cuenta que el retorno no siempre fue una posibilidad, pues a nivel jurídico el Estado español se resguardó muy bien para evitar la vuelta de ciertos exiliados al término de la Guerra Civil mediante la promulgación, el 9 de febrero de 1939, de la Ley de Responsabilidades políticas (LRP), publicada en el BOE el 13 de febrero de 1939⁷⁷⁴. Dicha disposición permitía ejercer, en el

⁷⁷⁴“Ley de Responsabilidades políticas”, *Boletín Oficial del Estado* núm. 44, de 13/02/1939, pp. 824- 847, Departamento: Jefatura del Estado, referencia: BOE-A-1939-1451, consultable en:

marco de la legalidad, una brutal represión contra todos aquellos que se hubiesen mantenido fieles a la Segunda República, pero de hecho no se remontaba al 18 de julio de 1936 sino que también alcanzaba la Revolución de Asturias de 1934⁷⁷⁵. Por consiguiente, podemos afirmar que la ley violaba el principio jurídico de la retroactividad de las penas so pretexto de lograr una pacificación del país tras la contienda. Además de las exigencias de responsabilidades políticas, en el Capítulo II “De las causas de responsabilidad y de las circunstancias que la modifican”, artículo 4º, constan cuatro puntos en los que se alude a personas que residan o hayan estado en el extranjero como causa de sanción; concretamente se refiere a las siguientes circunstancias: haber permanecido en el exterior desde el 18 de julio de 1936 sin regresar al territorio en un plazo de dos meses -salvo que tuviesen residencia en ese país, desarrollasen allí alguna misión encomendada por el Estado español, estuviesen físicamente imposibilitados para regresar o existiese alguna causa extraordinaria-; haber salido de la zona roja después del movimiento y permanecer en el extranjero más de dos meses, retrasando el regreso -salvo si se debiese a alguna de las causas que acabamos de especificar-; haber cambiado la nacionalidad a partir del 18 de julio de 1936 si no ha sido para evitar persecuciones o marcharse de la zona roja, habiendo ingresado en el movimiento cuando fue posible en la zona liberada y solicitando la recuperación de la nacionalidad o demostrando haberlo intentado; o finalmente haber aceptado de alguna de las “autoridades rojas” o “rojo-separatistas” misiones en el extranjero, salvo si una vez en estos países no se han llevado a cabo y se haya hecho para huir de la zona enemiga para, acto seguido, irse a la zona nacional.

Consecuentemente, no queda atisbo de duda: era un deber luchar por el bando franquista y el hecho de partir al extranjero constituía una falta grave, aunque posteriormente el régimen apostara por una política de reconciliación nacional. Sin embargo, y a pesar de políticas favorables a dicha “pacificación”, se apostó por medidas casi simbólicas y no tanto efectivas, tal como muy bien expresa María José Fernández Vicente cuando afirma que *“el caso más significativo de este desfase entre la norma y su aplicación fue el decreto de 1956, que autorizaba el retorno de todo aquel republicano que no tuviese las ‘manos manchadas con sangre’. Los obstáculos administrativos que las autoridades españolas pusieron (la Dirección General de Seguridad sobre todo), dificultaron enormemente el retorno de muchos de estos exilados”*⁷⁷⁶.

Ciertamente no fue hasta treinta años después cuando se promulgó un Decreto-ley por el

<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/044/A00824-00847.pdf>

⁷⁷⁵Para consultar un buen estudio sobre esta ley, es de obligada consulta la siguiente referencia: ÁLVARO DUEÑAS, Manuel: *Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo: la..., Op. Cit.*

⁷⁷⁶FERNÁNDEZ VICENTE, María José: “El Estado franquista y la asistencia al emigrante español en Francia (1960-1975)”. En CALVO SALGADO, Luis M.; LÓPEZ GUIL, Itziar; ZISWILER, Vera; ALBIZU YERAGUI, Cristina (Eds.): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert Verlag, 2009, p. 111.

cual prescribían todos los delitos cometidos antes del 1 de abril de 1939⁷⁷⁷, pero no obstante los cuadros políticos que habían alcanzado la dirección de partidos en el extranjero tuvieron que esperar a la muerte del dictador para poder regresar.

Por otra parte, tal como ya hemos comentado en puntos precedentes, hubo ocasiones en las que los gobiernos receptores de los exiliados intentaron propiciar el regreso de los españoles, una cuestión muy evidente si pensamos en el caso francés. Este país, que recibió una gran cantidad de emigrados políticos e incluso, tal como ya se ha explicado previamente, tuvo que recluir a los recién llegados en campos de internamiento, no tomó medidas drásticas para repatriarlos, pero sin embargo sí que se intentaron fomentar los retornos, siempre y cuando fuesen voluntarios y no obligados, una cuestión que se evidencia en las palabras que pronunció el general Philippe Pétain, nombrado embajador de Francia en Madrid, a raíz de su visita al campo de Vernet: *“España ha sido pacificada. Los que no tengan sangre en sus manos pueden entrar tranquilamente en su patria”*⁷⁷⁸.

Antes de abordar las representaciones cinematográficas, no podemos olvidar un asunto al que ya hemos aludido anteriormente: las repatriaciones no siempre fueron posibles en cualquier momento, sino que éstas se encontraban sujetas a la relación que España mantenía con los diferentes países en cuestión, destacando al respecto el caso de la Unión Soviética. Allí quedaron, sin posibilidad de regresar, tanto los niños que fueron evacuados durante la contienda como los voluntarios de la División Azul que habían caído prisioneros de los soviéticos, teniendo que esperar hasta comienzos de la década de los cincuenta cuando, una vez muerto Iósif Stalin, el presidente del Consejo de Ministros, Gueorgui Malenkov, decretó una amnistía para con la población civil y la repatriación de los presos de guerra, momento en el que cabe ubicar las diferentes travesías de regreso.

¿Pero cuál es la imagen que nos ha ofrecido el cine español de los retornos y las repatriaciones? Tal como ya hemos afirmado anteriormente, no existen films españoles realizados justo al término de la contienda que muestren el fenómeno del exilio, sino que para efectuar un breve recorrido cronológico a través de nuestras producciones debemos esperar hasta 1946 para

⁷⁷⁷Concretamente se trata del Decreto-ley 10/1969, publicado en el *Boletín Oficial del Estado*, núm. 78, de 1 de abril de 1969, pp. 4704-4704, Sección I. Disposiciones generales, Departamento: Jefatura del Estado, referencia: BOE-A-1969-392, consultable en <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1969-392>

⁷⁷⁸Palabras transcritas en: TÉMINE, Emile: “Los campos de internamiento de españoles en el mediodía...”, *Op. Cit.*, p. 69. En la misma página dicho historiador, a propósito de esta cuestión, escribe el siguiente párrafo, muy clarificador al respecto: *“¿Es posible en estas circunstancias, para el gobierno francés acelerar la situación, incluso proceder a una repatriación forzosa que equivaldría para muchos a una medida de expulsión? Ciertos responsables oficiales incitan a que se tomen medidas radicales. El ministro del Interior francés se opone firmemente a este tipo de medidas en un informe muy detallado dirigido a los prefectos el 5 de mayo de 1939. Se insiste en el carácter 'voluntario' que 'debe revestir el retorno de los refugiados a España'. Esto no impide que se hagan 'esfuerzos para convencer a los que dudan... Es posible y resulta fácil el conciliar los consejos con el tacto y la firmeza”*.

encontrar el primer largometraje que integra a un exiliado, concretamente se trata de *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948) y justamente esta primera realización ya se ocupa de la cuestión del retorno. El hecho de representar este asunto no es, además, una cuestión baladí, sino que responde a una intencionalidad muy clara: comunicar la magnanimidad y comprensión del Estado español al estar dispuesto a acoger de vuelta a quienes desearan regresar, siempre y cuando, naturalmente, estuviesen libres de cargos. La misma idea de “reconciliación nacional” vinculada a esta posibilidad de volver se aprecia también en otros títulos, tal sería el caso de *Aeropuerto* (Luis Lucia, 1953), pero también en esta década de los cincuenta se dará cuenta de las precauciones que cabía tomar hacia aquellos que regresaran de territorios enemigos, es decir, del “infierno comunista” de la Unión Soviética, tal como lo reflejan producciones como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1955) o *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1955). En ambos casos, sin embargo, el retorno es factible de una manera infiltrada, pues vienen a cumplir misiones para el enemigo y, por tanto, no se hace de forma voluntaria; además, serán los propios miembros de las organizaciones para las que trabajan quienes terminarán por traicionarlos o no permitirles apostar por la senda correcta, llegando al asesinato si es preciso. Se tratará, pues, de regresos problemáticos, factibles aunque con graves consecuencias, siendo relevante tener en cuenta que no se trata de retornos de militantes que hubieran partido a la Unión Soviética, sino de niños que habían sido evacuados; de ahí que todavía se muestre que tienen capacidad para arrepentirse de sus actos. No obstante, no dejan de ser advertencias, llamadas a la precaución hacia aquellas personas que se exiliaron en países comunistas, tanto si se marcharon de niños o ya como adultos⁷⁷⁹. Y si hacemos un breve paréntesis para aludir a la representación de la imposibilidad del regreso de cuadros políticos exiliados en Rusia, debemos efectuar un enorme salto en el tiempo y acudir al film *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010), en el cual se evidencia la oportunidad que tienen para volver determinados personajes y, en cambio, la imposibilidad que supone para el protagonista. Éste, comisario del Partido Comunista Español, se ve obligado a residir en Rusia aun cuando su mujer puede regresar, afirmando que no volverá a su país hasta que muera el dictador, una cuestión en la que el largometraje hace un especial hincapié mediante la ironía que supone la última secuencia del mismo: el protagonista morirá el mismo día que Francisco Franco, llegando a conocer la noticia de la muerte del Caudillo, pero sin alcanzar su deseo de regresar a su patria.

⁷⁷⁹En el largometraje *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) uno de los testimonios que partió hacia la Unión Soviética en su infancia y que naturalmente ya era anciano en el momento en el que se filmó esta producción, explica de una manera ejemplar la visión que determinadas personas tenían en España de los soviéticos, pues al regresar a su país natal junto a su mujer, una rusa, hubo gente que le dijo sorprenderse al ver que ella no tenía ni cola ni cuernos. Por lo que respecta a la imagen que se dio de este país durante el franquismo, es muy ilustrativo el siguiente artículo: GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “La Unión Soviética a través de publicaciones periódicas españolas”. *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 20, 2004, pp. 521- 528.

Volviendo al itinerario cronológico sobre la representación de este asunto, podemos afirmar que este tema no gozó de interés en las décadas inmediatas, pues ya no era relevante en términos propagandísticos proclamar la posibilidad de retorno para quienes estuviesen libres de cargos, de la misma manera que superada la década de los cincuenta la política española ya no fue tan proclive a efectuar un ataque frontal contra el comunismo o bien advertir de los riesgos que suponían aquellos que habían residido en países bajo este régimen. Consecuentemente en los films de los años sesenta y setenta la temática del regreso no aparece en demasiadas producciones y, cuando lo hace, recibe escasa atención, pues la figura del exiliado ya no es blanco de ataques pero tampoco es oportuno ensalzarlo. Pensemos al respecto en una realización de los sesenta como es *Antes del anochecer* (Germán Lorente, 1965), en la cual si bien el tema del exilio en sí casi no aparece considerado, sí que se tiene en cuenta, indirectamente aquello que supone haber vivido en el extranjero: a partir de los recuerdos de un médico de provincias el film se acerca a la relación que éste mantuvo con la hija de un exiliado, una joven que manifestaba unas actitudes y pensamientos mucho más liberales que aquellos correspondientes a la mentalidad española del momento, poniendo en evidencia la diferencia de aires de libertad existentes en el exterior en contraposición con el tradicionalismo imperante provincialista; una perspectiva cercana, pues, a aquella expresada en *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965). En relación a los setenta, podemos traer a colación títulos como *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) o *Vivir en Sevilla* (Gonzalo García Pelayo, 1978), los cuales si bien no criminalizan a este personaje, la cuestión en sí del retorno y de haber estado lejos del país de origen no encuentra en ellos acomodo alguno; no obstante la figura del exiliado en el film de Jaime de Armiñán no debe ser minusvalorada en absoluto.

Una tendencia que se invertirá de manera evidente en la siguiente década, pues justamente será en los años ochenta cuando se produzcan una serie de films cuyo argumento principal girará precisamente en torno a esto y a todo lo que ello implica. Quizás esta situación se deba a que a partir de finales de los setenta y a raíz de la muerte de Franco regresaron muchos exiliados de los que todavía no habían vuelto, de tal modo que el retorno de estas figuras, sumado a la libertad de poder mostrarlas en las pantallas, pudo favorecer la importante presencia que esta cuestión tuvo en determinadas iniciativas. Si bien es cierto que esta tesis se circunscribe al estudio de la representación de la emigración española a Europa, precisamente la cuestión del retorno ocupa un espacio más destacado en aquellas producciones en las que el exiliado vuelve de América, ya sea de los Estados Unidos o de América Latina, de ahí que hayamos considerado oportuno aludir brevemente a determinados títulos, pues omitirlos supondría, necesariamente, no poder valorar este asunto adecuadamente. Sin embargo, a pesar de que no profundicemos en la experiencia de los españoles en tierras americanas al focalizarnos en la vuelta, no olvidemos que la experiencia

no podía ser la misma en Europa que en ese continente por muchos motivos entre los que destacan la cuestión del idioma, ciertas costumbres similares o la presencia previa de una fuerte emigración española hacia América; unas circunstancias que introducen, claro está, condiciones distintas.

Pues bien, en este sentido nos referiremos fundamentalmente a dos realizaciones: *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982) y *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989). En la primera, el retorno tampoco es definitivo, pero sin embargo es lo esencial en un argumento protagonizado por un famoso escritor ficticio llamado Antonio Miguel Albajara, interpretado por Antonio Ferrandis, que regresa temporalmente a Gijón después de numerosos años de exilio, tras recoger el premio Nobel de literatura y antes de partir hacia los Estados Unidos, país donde ha vivido y vive, concretamente en California, desempeñando una labor docente en la Universidad de Berkeley. El film pretende exponer sus sensaciones al regresar al país del que tuvo que marchar y cómo las cosas, los lugares [Fig. 65] y las personas le recuerdan una parte anterior de su vida, reviviendo muchas de las experiencias de su juventud



Fig. 65

desde el prisma de una persona que ha sentido nostalgia por su tierra y que ahora lo reencuentra todo de nuevo; unas impresiones magnificadas por el hecho de saber que va a morir en breve a causa de la enfermedad terminal que padece. En este sentido se presenta como un personaje que intenta recuperar del olvido su propio pasado para revivirlo en un presente sin posibilidad de futuro. De ahí la insistencia en la idea del tiempo, en la voluntad de recuperar los años perdidos y la ausencia de una factible vivencia más allá del momento presente a causa de motivos de salud y no por una situación política que lo impida. De esta manera podemos decir que estamos de acuerdo con las palabras de Isolina Ballesteros cuando afirma que ésta es la “*primera película que trata de forma explícita el regreso del exiliado a la España democrática*”⁷⁸⁰, pero aun así no debemos olvidar que en el film no tienen cabida relevantes reflexiones sobre el contexto sociopolítico que implicó la partida del protagonista⁷⁸¹, pues en términos políticos simplemente podemos aludir al respecto a un par de secuencias cuya finalidad es la de penetrar, aunque sea de

⁷⁸⁰BALLESTEROS, Isolina: “El exilio en el cine español: representaciones de la pérdida, la nostalgia y la imposibilidad del retorno”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, p. 115.

⁷⁸¹Es muy clarificadora la consideración que Vicente Sánchez-Biosca emite al respecto, exponiendo que el film muestra el fenómeno del exilio de la siguiente manera: “*El exilio no fue ni siquiera una desgracia, sino una pérdida que es metáfora de todas las pérdidas: el hogar, la tierra, el amor, la juventud, la vida. Se anuncia así una poética: la hambruna, el exilio, los fusilamientos serán en adelante para Garci sólo la expresión de un daño que es universal y, por tanto, debe borrar su especificidad para encarnar la idea misma de desposesión*”, en SÁNCHEZ-BIOSCA: *Cine y guerra civil española. Del mito...*, Op. Cit., p. 301.

manera epidérmica, en la ideología del personaje principal. La primera de ellas es la que corresponde a la llamada que éste recibe del rey de España, quien además de felicitarle por el galardón quiere agradecerle las palabras de elogio que dirigió a la corona cuando recogió el premio, a lo que el protagonista responderá evidenciando su soporte a la monarquía y su buena consideración sobre la intervención del monarca⁷⁸². La segunda es aquella centrada en la conversación que mantiene el señor Albajara con un amigo suyo que, desconociendo su mal estado de salud, le preguntará acerca del porqué de su vuelta, diciéndole lo siguiente: “¿Por qué has vuelto? Me lo estoy preguntando desde que apareciste en la consulta. ¿Por qué has vuelto? Porque no has sido de esos de 'pues hasta que no se muera Franco no vuelvo' y toda esa historia”; asunto al que el protagonista responderá evocando la nostalgia y eludiendo cualquier cuestión de raigambre político-ideológica⁷⁸³. No obstante, José Luis Garci afirmó en una ocasión que el origen del argumento del film, de cuyo guión él mismo es el autor junto con Ángel Llorente, partía de la figura de un amigo de su padre, pues a causa de la guerra ambos tuvieron que marcharse, partiendo del puerto del Musel. Finalizada la contienda, su padre terminaría en la prisión de Figueras y este otro hombre, llamado Albajara, quien tenía como afición la de escribir poemas, era de Gijón y jugaba en el *Sporting*, fue internado en un campo de refugiados francés; sin embargo, lo que hizo el realizador fue fabular un posible e hipotético futuro para este hombre⁷⁸⁴. A pesar de este punto de partida, sostenemos que en este largometraje prima el sentimentalismo por encima de una revisión crítica del pasado, que será substituida por las emociones que le provocará al protagonista el reencuentro con su primer amor, la música de su juventud, sus vivencias con el *Real Sporting* de Gijón y todos los pequeños recuerdos que, con el tiempo, se han convertido en momentos clave de una vida pasada⁷⁸⁵.

⁷⁸²Más concretamente el personaje principal le dirigirá al rey las siguientes palabras: “*Majestad, no dije más de lo que hubiera dicho en esos momentos cualquier español orgulloso de serlo. En mi opinión señor es usted el hombre que nuestro país necesita*”. Y poco después afirma lo siguiente: “*En Estocolmo, Majestad, no había ninguna duda de que el próximo premio Nobel de la Paz sería el rey de España, y por razones bien justificadas*”.

⁷⁸³Concretamente expresa su deseo de volver a su tierra a partir de la idea de nostalgia, expresándolo mediante aquello que le sucedió a un compañero suyo; exactamente resume muy bien la idea de visitar el pasado y regresar al país, diciendo que volvió por Ventura Martínez Soto, “*un amigo mío, chileno, compañero en Berkeley, un talento en economía, de lo mejor que ha pasado por allí. Ventura era alto, fuerte, siempre estaba de buen humor. 'Mister Smile' le llamaban los alumnos. Tenía una de esas caras limpias, que te hacen saber que estás ante alguien de verdad. Un día, dando una clase, de pronto se quedó abstraído mirando por el ventanal hacia el parque. A los pocos segundos comenzó a hablar en español. Durante un minuto se puso a recordar su tierra, su paisaje, sus gentes, el pequeño pueblecito junto a Viña del Mar donde había nacido, después empezó a tararear una canción chilena hasta que cayó fulminado, un infarto, murió al día siguiente sin recobrar el conocimiento. Lo que me ha atormentado durante muchos meses fue la manera en la que Ventura recordó en esos pocos segundos todo su mundo, su pasado, la canción, aquel río donde se bañaba de niño. ¿Qué ocurrió a su cerebro?*”.

⁷⁸⁴Así lo expuso el director en la cápsula audiovisual “Comentarios y anécdotas” que acompaña a modo de extras la edición del film a cargo de *El País*, dentro de la colección “Un país de cine” (2003).

⁷⁸⁵Parecido a este film, aunque de menor importancia, debemos citar el largometraje *Vivir mañana* (Nino Quevedo, 1983), también interpretado por Antonio Ferrandis en el papel protagonista e igualmente centrado

Esta misma tendencia hacia querer centrar la atención en la nostalgia la recuperaremos también al final de la década de los ochenta en el film mencionado en segundo lugar, *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989), cuyo argumento ya había sido llevado a la pantalla en formato de miniserie televisiva⁷⁸⁶, siendo en ese caso Fernando Fernán-Gómez el autor del guión, escritor asimismo de una novela homónima⁷⁸⁷ basada en la misma historia. Nos centraremos, sin embargo, en el largometraje, el cual se focaliza absolutamente en la figura del exiliado y en sus percepciones, decepciones y recuerdos al regresar, aunque temporalmente, a España. Su argumento parte de un español, Jesús, que vive en Argentina y que regresa a España en 1968, centrándose toda la producción en la propia cuestión del retorno, es decir, en mostrar cómo le afecta la vuelta y cómo influye también en su familia. En el film se abordan con poca profundidad cuestiones de corte político, por ejemplo los motivos por los que el protagonista tuvo que marcharse o sus vivencias en el extranjero⁷⁸⁸-si bien se insiste en varias ocasiones en su condición de exiliado-, mientras que, en cambio, sí que interesa poner el acento en aquello que supone la experiencia del retorno⁷⁸⁹. No obstante, ello no es óbice para que en una ocasión en concreto el exiliado se plantee la opinión de los jóvenes ante la labor desempeñada por los que partieron y del rol del gobierno de la República en el exilio, un asunto al que su hermano, Eusebio, le responderá que simplemente la juventud no piensa en ello⁷⁹⁰; sin embargo, más adelante un chico le

en el retorno de un exiliado a España, en esta ocasión se trata de un maestro republicano que al volver siente un profundo desengaño cuando aprecia que la sociedad ha perdido aquellos valores con los que él se sentía acorde.

⁷⁸⁶Se trataba de una producción de cinco capítulos de una hora de duración y si bien su guión fue escrito por Fernando Fernán-Gómez, la dirección corrió a cargo de Mara Recatero. Por lo que respecta a los intérpretes, éstos difieren en su mayoría de aquellos elegidos en el ulterior film, concretamente fueron los siguientes: Carlos Estrada, Jesús Puente, Aurora Redondo, Emma Cohen, Emma Penella o Cayetana Guillén Cuervo, entre otros.

⁷⁸⁷La referencia bibliográfica de la misma es la siguiente: FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El mar y el tiempo*. Barcelona: Planeta, 1988.

⁷⁸⁸Sin embargo es cierto que en un momento dado Jesús expone la dificultad que supone empezar de cero en otro país, motivo por el cual tuvo que trabajar de lo que fuera, más concretamente de proxeneta (exactamente lo llama “*cafisho*”, sustantivo que recibe en lunfardo); asimismo también se quiere aludir a las dificultades que tuvieron para salir adelante los que se quedaron, contando el hermano del exiliado que él se dedicó al estraperlo y que más adelante empezó como camarero, pudiendo ascender y llevar una parte del negocio gracias a la ayuda de un socio, miembro del Opus Dei; un recurso que, como es previsible, es sumamente reprobado por parte del emigrado político.

⁷⁸⁹Ya se ha comentado en repetidas ocasiones que el tema del regreso del exiliado es mucho más habitual que el mostrar las vivencias de éste en el extranjero, de la misma manera que esta vuelta implica en muchos casos que los films ahonden en las diferencias físicas de los espacios, en los cambios que se han producido durante los años en los que el implicado ha estado fuera, un asunto claramente expuesto en este largometraje. Toda esta cuestión queda muy bien resumida en las siguientes palabras de Isolina Ballesteros: “*En la cinematografía sobre el exilio predomina la tendencia a representar la experiencia de los exiliados exclusivamente en función de la pérdida, el desarraigo, la mitificación del compromiso y de los espacios del pasado, y la imposibilidad del retorno. Este tratamiento se caracteriza por la omisión de las experiencias vividas en el exilio [...] Las películas sobre el exilio se centran consistentemente en dos momentos y dos movimientos: la partida y el regreso [...] Estos procesos suelen estar conectados a la desaparición o desubicación de los espacios físicos y arquitectónicos.*”, en BALLESTEROS, Isolina: “El exilio en el cine español: representación de la pérdida...”, *Op. Cit.*, p. 111.

⁷⁹⁰Concretamente el diálogo se desarrolla del siguiente modo: Jesús: “¿*Qué crees que opinan acá de lo que*

agradecerá el trabajo que han realizado⁷⁹¹. Para poder comentar adecuadamente estas cuestiones, es interesante tener en cuenta que la historia que se plantea es la estancia y posible regreso definitivo a España de un exiliado que visita el hogar que abandonó y que en la actualidad está integrado por su madre, quien padece una enfermedad mental, su hermano y la familia que éste ha formado. Justamente será la figura de la madre la que permitirá afirmar en repetidas ocasiones que el motivo de partida de su hijo fue de corte político y que, por tanto, se trata de un exiliado y no de un emigrado económico⁷⁹²; aun así, el tema fundamental del film es el tratamiento de la memoria, pero no de la memoria histórica sino de la memoria personal, vivencial, expuesta no solamente a partir de los recuerdos del que partió, sino mostrándola como algo frágil y múltiple e incluso apostando por la existencia de diversas memorias. Esto se aprecia claramente cuando vemos que para el exiliado el tiempo se detuvo en España, éste recuerda las cosas tal como eran y se sorprende de los cambios, entrando aquí en juego la nostalgia por lo perdido, mientras que para el hermano que se quedó en el país las alteraciones se han ido sucediendo de una manera natural. Esta idea se concreta muy bien, por ejemplo, en la percepción que ambos tienen de los espacios, pues el primero quiere encontrar físicamente cosas y lugares que ya no existen⁷⁹³, viviendo en un

hacemos en el extranjero, de la labor de los exiliados?” / Eusebio: “¿De qué labor?” / Jesús: “De la que hace el gobierno de la República en el exilio. Porque cuando Franco muera, y parece que le falta poco, habrá que hacer algo, y allá tenemos un gobierno”. / Eusebio: “Sí, claro”. / Jesús: “Y lo que más nos interesa saber es qué opinan acá los jóvenes, pensá bien la respuesta, por favor. ¿Qué piensan acá los jóvenes del gobierno de la República en el exilio?” / Eusebio: “¿Los jóvenes?” / Jesús: “Sí, los jóvenes.” / Eusebio: “Nada.”

⁷⁹¹El futuro sobrino político de Jesús le dirigirá las siguientes palabras: “Yo me llamo Mariano Andrade y aquí no soy más que un amigo. Pero he venido a hablarle no sólo por mí sino en nombre de muchísimos que piensan como yo, aunque hayamos nacido bastantes años después de la guerra estamos con todos lo que fueron como usted, les comprendemos y les agradecemos lo que hicieron, aunque luego resultase lo que resultó”.

⁷⁹²En diversos momentos se insiste en este asunto, valgan a modo de ejemplo algunos de los diálogos más significativos al respecto, caso del que se produce entre Eusebio y su madre al comienzo del film, en el cual también se alude al inevitable paso del tiempo: Eusebio: “¿Madre, te has vestido ya?” / Madre: “¿Es que no hay manera de dormir en esta casa? ¿Qué quieres hijo? ¡Entra de una vez!” / Eusebio: “Pero madre... ¿por qué no te has arreglado? ¿Ya no te acuerdas? Viene Jesús.” / Madre: “Vosotros sois muy pequeños y no comprendéis las cosas, si tuvierais la experiencia de los años...” / Eusebio: “¿Qué tengo yo que comprender, madre?” / Madre: “Escucha, hace ya mucho tiempo que tu hermano se marchó...” / Eusebio: “Pero ahora quiere volver, y le dejan.” / Madre: “Pero contra el tiempo nadie puede nada, absolutamente nada, ni los más listos ni los más santos; el tiempo, sabes, se alarga, se alarga, se estira como una goma, pero llega un momento que de tanto estirarse y estirarse se rompe y entonces ya no se puede seguir andando, se cae uno como a un precipicio”. Mucho más adelante, en otra secuencia, la madre aludirá nuevamente a la condición de exiliado de su hijo al afirmar lo siguiente: “Ahora viene sólo a echar un vistazo, pero cuando muera quien yo me sé, vendrá para quedarse en casa”. En último lugar y ya a punto de terminar el largometraje, destaca un momento en el cual la madre, creyendo que no es su hijo quien ha venido sino un comediante - fruto de sus pérdidas cognitivas-, le espeta lo siguiente, muy interesante en términos de valoración política: “Hágame caso, que le hablo como le hablaría su madre, a los políticos que les vayan dando, sean del color que sean, y si hay que cambiar de chaqueta, se cambia, ¿No chaquetean ellos cuando les sale de los cojones? ¡Pues entonces! No haga como mi marido, mi pobre Jesús que en gloria esté, que perdió media vida con que si las ideas, con que si el reparto, o como mi Jesusín, mi hijo el mayor, que tuvo que esconderse en el mar y de nada le valió, se ahogó, se ahogó para siempre. ¡Hay que vivir amigo, ¡es eso lo único importante! ¿Está usted de acuerdo?”

⁷⁹³En esta producción se insiste en varias ocasiones en el pasear o deambular del exiliado por la ciudad, intentando reconocer cosas que han cambiado, valga a modo de ejemplo la conversación que mantienen los

tiempo y en un ámbito propio de la memoria, mientras que el hermano que no se ha marchado de España ha ido viviendo y asimilando las transformaciones de las calles. Precisamente esta predisposición a creer que las cosas no han cambiado es lo que Sebastiaan Faber denomina de manera elocuente el “*síndrome del reloj parado*”⁷⁹⁴. También la cuestión de la memoria cobra importancia en esta realización gracias al personaje de la madre del protagonista, pues se trata de una mujer que debido a su avanzada edad tiene problemas mentales y es incapaz de reconocer a su hijo, estando convencida de que el señor que afirma ser su descendiente es en realidad un comediante. En cambio, lo que sí que recuerda con total nitidez es la infancia de su primogénito, concretada en las cosas que le gustaban de pequeño o en cómo tuvo que marcharse cruzando el océano⁷⁹⁵. Por consiguiente, podemos sostener que en el film la memoria se constituye como algo fundamental, así como también la nostalgia que siente el personaje principal por unos lugares, situaciones y personas que han cambiado tanto que ya no existen, experimentando una gran decepción en general⁷⁹⁶ y hallándose más cercano al país que lo acogió -a pesar de que allí siempre será un extranjero-, que al país que dejó, pues éste ya no es como él lo recordaba, decidiendo finalmente regresar a Argentina⁷⁹⁷. Además, también en este largometraje se insiste en el papel que desempeñaron los estudiantes en el contexto de 1968, vinculando en diversos momentos la resistencia que mostraron los republicanos y prosiguieron los exiliados con los intentos de revolución de la juventud estudiantil del momento. Pero todas estas cuestiones se abordan por medio de unos personajes de una moralidad bastante dudosa, es decir, en ningún caso

dos hermanos, Eusebio y Jesús, mientras dan una vuelta por la ciudad: Jesús: “*No reconozco nada. Cuando éramos chicos veníamos a Barajas a visitar a la tía Encarna, nos daba rebanadas de pan con miel.*” / Eusebio: “*La carretera pillá al otro lado, todo esto es nuevo.*” / Jesús: “*¿Y para qué volver si todo es distinto?*” / Eusebio: “*Para quitarte unos años de encima, ¿no crees?*” / Jesús: “*Tenés razón. Hace menos de una hora que llevo acá y ya me siento más joven*”. Ya casi al final del largometraje Jesús decidirá marcharse de nuevo y afirmará lo siguiente: “*Me voy porque esta España no es la que yo conocía, ni Madrid es ya Madrid*”.

⁷⁹⁴FABER, Sebastiaan: “Max Aub, conciencia del exilio”. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, núm. 1, 2006, p. 17.

⁷⁹⁵Alude en varias ocasiones a la huida por mar de su hijo, siendo muy significativas al respecto las siguientes palabras: “*Ya sé, ya sé que te perseguían como si fueses un criminal, mi Jesúsín, un criminal, pero levantaste la piel del mar y te tapaste con ella para que no te dieran las luces ni te olieran los perros con los que te perseguían*”. Igualmente, en otro momento alude a ello del siguiente modo: “*Tuvo que salir huyendo porque perdió una guerra, se metió en el mar por un lado y zas, salió por el otro donde ya no le podían coger*”.

⁷⁹⁶Solamente en una ocasión afirmará encontrarse de nuevo como en casa, así sucederá a propósito de las malas palabras que pronuncian sus compañeros jugando al mus: “*Años sin oírlo, sé que les parecerá ridículo, pero cuando vine acá encontré todo cambiado, no había casas de putas ni cafés, hasta las calles parecen otras. Pero ahora, al oír todas esas malas palabras juntas después de tantos años -gilipollas, cojonudo, tonto del culo, hacer puñetas...- sentí por primera vez que había vuelto*”.

⁷⁹⁷De hecho, a causa de su acento porteño le preguntan incluso en una ocasión cómo andan las cosas por su tierra, a lo que él responderá que su tierra es España, pero sin embargo en una secuencia en concreto se emocionará al encontrar a otro argentino en Madrid, al que propondrá ir a un restaurante gaucho y le preguntará cómo está el país, diciendo que allí no le gustaban los tangos pero que aquí en España sí que los aprecia. Asimismo, en la última secuencia del film correspondiente a la cena de despedida, sonará el tango “Mi Buenos Aires querido” de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera (1934), el cual suscitará evidentemente un fuerte impacto en el personaje, el cual echa de menos España en Argentina y viceversa.

se entroniza al exiliado ni nada parecido, así como tampoco se le atribuyen unas características negativas con respecto al resto de los personajes; todos ellos se comportan de maneras bastante cuestionables o directamente inmorales. Este asunto lo destacó el propio realizador en varias ocasiones⁷⁹⁸; sin embargo, aplicado al tema que nos concierne, resultan muy explicativas las siguientes palabras de José Luis Castro de Paz cuando afirma que este film “*dibuja la entrega ética de dos hermanos de ideología anarquista por necesidades de la vida (pícaros, pues, en cierto sentido: uno exiliado y, en cierta época, chulo de putas en Argentina; estraperlista en tiempos, que pactó con el Opus Dei, al que pertenece su socio en el restaurante, el otro) y, a la vez, la total desorientación (y la hueca palabrería) que rodeó a parte de la juventud antifranquista de la época*”⁷⁹⁹.

Una vez consideradas estas dos propuestas queda confirmada la evidente importancia que tienen en relación al tema del retorno, de ahí la decisión que hemos tomado de incluirlas a pesar de que el exilio se dirija a América Latina, pues de hecho si los emigrados políticos hubiesen partido al continente europeo en vez de optar por marcharse a ultramar, las sensaciones y sentimientos ante el retorno serían los mismos.

Menor atención recibirá esta cuestión en las décadas sucesivas hasta alcanzar nuestros días, pues si bien aparecerá en varias producciones, jamás se constituirá en un aspecto fundamental para los films; pensemos al respecto en largometrajes como *El hombre que perdió su sombra* (L'homme qui a perdu son ombre, Alain Tanner, 1991), *Después del sueño* (Mario Camus, 1992), *Las huellas borradas* (Enrique Gabriel, 1999) o *Ninette* (José Luis Garcí, 2005); en todos ellos el retorno quizás pueda suponer un desencadenante para la acción, pero en ningún caso sirve para plantear, a partir de él, la psicología del exiliado o la readaptación del mismo a su país de origen, asuntos esenciales en los dos films mencionados de los años ochenta. Además, en esta cronología, tampoco sirve acudir a propuestas que representan un regreso desde América, pues éste, como tal, tampoco logra convertirse en un eje de desarrollo⁸⁰⁰.

Respecto al tema de las repatriaciones, deberíamos aludir a todas aquellas realizaciones ya consideradas sobre evacuaciones infantiles, así como al tema ya tratado de la División Azul; por

⁷⁹⁸Véanse al respecto sus declaraciones en: BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Espasa, 2002, p. 214; ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco: “Entrevista”. En ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (Eds.): *Fernando Fernán-Gómez: el hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura, 1992, pp. 220-221.

⁷⁹⁹CASTRO DE PAZ, José Luis: *Fernando...*, *Op. Cit.*, pp. 326-327.

⁸⁰⁰Pensemos al respecto en producciones como *Primer y último amor* (Antonio Giménez Rico, 2002), *María querida* (José Luis García Sánchez, 2004) o bien *El libro de las aguas* (Antonio Giménez Rico, 2008) en el terreno de la ficción; o *Exilios: Lorenzo Varela* (Xan Leira, 2006) por lo que se refiere al documental. Respecto a los dos films mencionados en primer lugar, si bien podrían ahondar en la psicología del exiliado y en el contexto político en el que se produjo la emigración política, optan en cambio por centrarse en cuestiones de tipo sentimental y amoroso, girando ambas propuestas alrededor del tema de un antiguo amor.

ello simplemente remitimos al lector a los respectivos apartados anteriores⁸⁰¹, de la misma manera que también en relación a los retornos es necesario conducirlo al punto dedicado a la guerrilla, pues no deja de constituir un tipo de regreso: en concreto, en este caso aquel que aboga por la continuidad de la lucha armada⁸⁰².

Una vez efectuado este recorrido, tal como ya hemos advertido al comienzo de este capítulo, consideramos oportuno hacer una mención especial a aquellos films de Basilio Martín Patino que representan el tema del retorno de los emigrados políticos; exactamente nos referimos a los casos de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1975) y *Los paraísos perdidos* (Basilio Martín Patino, 1985)⁸⁰³. El primero de éstos, ya valorado anteriormente a propósito de otros asuntos, incluye seis canciones acompañadas de imágenes referentes al exilio, teniendo cuatro de ellas relación directa con el tema del retorno/repatriación y la División Azul, concretamente éstas son las que siguen: “La bien pagá”, respecto al regreso en tren y autobús de niños que estaban lejos a causa de la guerra; “Yo te diré”, sobre la División Azul, mostrando imágenes de voluntarios en Madrid que parten hacia la guerra, alemanes heridos, un desfile en la capital contra Rusia e imágenes del film *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), estableciendo un claro paralelismo entre los españoles sitiados en Baler y los divisionarios que no podían regresar; “A lo loco”, en torno a la repatriación de los españoles de la División Azul que se hallaban prisioneros en los campos rusos; y “Limosna de amor”, en relación propiamente al retorno de éstos a bordo del *Semíramis*, incluyendo el arribo a Barcelona el 2 de abril de 1954.

Por lo que respecta al otro largometraje, vale decir que éste ya ha sido considerado en el punto dedicado al exilio en Alemania, así que ahora simplemente nos dedicaremos a comentar el lazo de unión que se establece entre él y *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), actuando como una continuación directa de esa primera realización, no sólo porque la protagonista se llame Berta, la acción se ubique de nuevo en una ciudad de Castilla y León o la propuesta tenga también una estructura literaria -en el caso de *Nueve cartas a Berta* era epistolar y en esta ocasión se articula a partir de la traducción de un libro que efectúa el personaje principal-, sino porque en él hay una secuencia en concreto que se encarga de trazar un vínculo indiscutible y manifiesto entre los dos largometrajes: en un determinado momento aparece un personaje,

⁸⁰¹En relación a las evacuaciones infantiles, véanse las páginas 118-154; en cuanto a la División Azul, nos hemos referido a ella en las páginas 318-330.

⁸⁰²Por lo que atañe a la guerrilla, consúltense las páginas 118-352.

⁸⁰³No obstante, tal como ya hemos visto en puntos anteriores, el tema del exilio -no sólo del retorno- tiene una importante presencia en la filmografía de este director, apareciendo también en los siguientes títulos, la mayoría de ellos ya considerados: *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), *Caudillo* (1977), *Retablo de la Guerra Civil española* (1980), *Madrid* (1977) y “Paraíso”, perteneciente a *Andalucía, un siglo de fascinación* (1997-1998), ocupando un lugar muy secundario en este último, una propuesta documental -primer trabajo en vídeo del realizador- en la cual aparece un hombre llamado Josep Lliberto Campmany, descendiente de españoles anarquistas exiliados.

Enrique, que equivale a Lorenzo, el protagonista del film de 1965; en este caso ya es adulto y se encuentra con la protagonista en la Plaza Mayor de Salamanca, pero ahora, a diferencia del pasado, ya no es el joven idealista que detestaba la sociedad conservadora sino que es un profesor completamente seguro de sí mismo y plenamente integrado en ella⁸⁰⁴. Esta propuesta pretende constituirse, sin duda, en una ejemplificación de la sensación que experimenta Berta, hija de exiliados, al retornar a España: un sentimiento de melancolía profunda y desesperación ante la sociedad española, pues si bien en ese momento España ya era una democracia, encuentra una ausencia de interés por parte de la gente hacia los vencidos de la guerra, los intelectuales exiliados o las personas que, desde donde fuera, lucharon por un ideal; y es que incluso muchos de los que intentaron acabar con el régimen en su juventud luego fueron totalmente conformistas y conservadores. Un desinterés que se concretará en la inactividad que mostrarán las autoridades ante su intención de recuperar el archivo y biblioteca de su padre, de manera que nos encontramos ante una visión desilusionada de un presente en el cual los políticos y la administración no son capaces de otorgar la importancia a aquello que lo merece. Por consiguiente, el film hace gala de una visión muy madura y subraya la misión necesaria manifestada por algunas producciones del inicio de la Transición que querían rescatar a los protagonistas vencidos y olvidados para recuperarlos, poniendo de manifiesto el irrefragable desinterés que existió hacia el reconocimiento de quienes fueron los perdedores, ejemplificado a partir de uno de los personajes principales, aunque ficticio, de este exilio. En palabras de Fernando González: “*el intelectual exiliado ya está muerto, y deja sus legados: un archivo en el caso de Los paraísos perdidos (1986), de Basilio Martín Patino: tomarlo a su cargo es demasiado caro para las autoridades locales, que prefieren ponerle una placa de reconocimiento en alguna calle, mientras que el viejo luchador amigo, aún vivo, está encerrado en un asilo -exiliado del pasado- al lado de las murallas abulenses*”⁸⁰⁵.

Asimismo, todo el film tiene un cierto tono poético ya que une de manera bastante confusa, si bien adrede, fragmentos del texto que en ese momento está traduciendo la protagonista, *Hiperión, o el eremita en Grecia* de Friedrich Hölderlin⁸⁰⁶, junto con las reflexiones que ella misma podría emitir, fundiendo estas fuentes en numerosas ocasiones y siempre expresadas mediante la voz en *over* de ella sobre las acciones que se van desarrollando a lo largo

⁸⁰⁴Un ensamble entre los dos films tan importante que el propio director quiso aparecer físicamente en dicha secuencia para constituirse en un testigo del momento: “*Aparezco en Los paraísos perdidos porque quiero ser el testigo del encuentro de “Ella” con el protagonista de Nueve cartas a Berta*”, en *Encadenados*, núm. 23 y 24, citado por BELLIDO LÓPEZ, Adolfo: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996, p. 106.

⁸⁰⁵GONZÁLEZ, Fernando: “La sombra del exilio...”, *Op. Cit.*, p. 225.

⁸⁰⁶Esta novela epistolar, cuyo título original en alemán es *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, fue escrita por Hölderlin entre 1794 y 1795 y publicada entre 1797 y 1799. Existen varias traducciones de esta obra, una de las más recomendables es la que propuso la editorial Ediciones Hiperión, siendo justamente con este libro con el que empezaron su andadura, su referencia es la siguiente: HÖLDERLIN, Friedrich: *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1976.

de la realización⁸⁰⁷. El retorno, pues, como una decepción profunda.

Para terminar, aludiremos al film probablemente más relevante sobre la vida de los emigrados políticos y la psicología del exiliado: se trata de *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961). Nos detenemos especialmente en él dada la ausencia de algún film equivalente entre aquellos que tratan la emigración hacia Europa y como paradigma del tema de la experiencia del exilio y su retorno. De hecho, en la película se abordan temas tales como el recuerdo y la nostalgia, siendo además una propuesta realizada por la segunda generación de exiliados, hecho que se abordará, si bien sucintamente, en el siguiente punto. En éste, sin embargo, consideraremos esta producción en términos temáticos y de contenido, debiendo comentar al respecto que argumentalmente el film gira en torno a las experiencias vitales, psicológicas y sentimentales de la protagonista, una niña que vive la Guerra Civil en España y el exilio en Ciudad México, donde llegará en su infancia y donde residirá hasta que, una vez adulta, decida regresar a España para volver a visitar la casa de su niñez. A pesar de que el asunto podría permitir al realizador profundizar en cuestiones políticas o históricas, el largometraje se centra más bien en la comprensión de las situaciones por parte de una criatura y en los sentimientos que ésta experimenta a raíz de las experiencias que tiene que vivir. Así pues, podemos afirmar que el film es divisible en dos partes bien diferenciadas: una primera que mostraría la infancia de la protagonista, desde su advertencia y vivencia de la Guerra Civil hasta su instalación en México, y una segunda que versaría sobre su regreso a España ya en la edad adulta. Acto seguido atenderemos a aquellas secuencias más importantes que tratan sobre las cuestiones que nos ocupan, pero cabe destacar ya de entrada la dedicatoria con la que se abre el film: “*A los españoles muertos en el exilio*”. Es fundamental, además, tener en cuenta que el guión parte de los textos de María Luisa Elío, esposa de Jomí García Ascot, si bien también intervinieron en él el propio director y Emilio García Riera, siendo los tres hijos de exiliados. No obstante, y por lo que respecta a María Luisa Elío, cabe decir que sus escritos guardan una evidente relación con su biografía, de ahí que el componente vivencial se antoje como primordial para el desarrollo

⁸⁰⁷Esto se ve por luz natural en una secuencia en la que la protagonista sale de una tienda de ultramarinos y, antes de llamar a su marido, se muestran diferentes partes de la ciudad acompañadas de la voz en *over* que nos dice lo siguiente: “*¿A qué otro sitio podría huir de mí si no tuviera los días queridos de mi juventud? Como un espíritu que no encuentra ningún descanso, vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida. Todo envejece y luego vuelve a rejuvenecer. ¿Por qué estamos excluidos nosotros del hermoso ciclo de la naturaleza?*”. Luego vemos a la protagonista pasear por la ciudad hasta llegar y penetrar en la casa de su padre, así como después partir hacia la casa de su madre, donde ahora reside, escuchando las siguientes palabras: “*Hubo un tiempo, querido amigo, en que también a mí me golpeaban los pulsos la alegría de la inmortalidad, en que caminaba entre espléndidos proyectos, ¿a qué otro sitio podría huir de mí si no tuviera los días queridos de mi juventud? Como un espíritu que no encuentra ningún descanso, vuelvo a las regiones abandonadas de mi vida. [Larga pausa] Y ahora se había acabado, yo ya no era nada. Irremediablemente me había convertido en el más pobre de los hombres, y ni siquiera sabía cómo*”. ¿Qué son estas frases sino reflexiones sobre el paso del tiempo, el recuerdo y la memoria?

argumental de esta propuesta⁸⁰⁸. Por otra parte, también es importante tener en cuenta que ella afirmó haber escrito los textos durante su estancia en La Habana en el año 1959, pues el ambiente previo al acceso al poder de Fidel Castro le recordaba la atmósfera que había vivido en España⁸⁰⁹, no siendo hasta 1960, una vez ya de nuevo en México, cuando se les ocurrirá la idea de realizar un film sobre el exilio.

Si atendemos al comienzo de la realización, cabe decir que la cámara filma partes de la casa donde vive la protagonista mientras se escucha música de Bach y se recorren diferentes estancias: los padres están en el comedor, la hermana estudia en su cuarto y el personaje principal desmonta un reloj que no es suyo según la información que nos proporciona la voz en *over* de la narradora. Probablemente esta voz sea precisamente el elemento más importante de todo el film, pues no sólo informará al espectador de muchas cosas que acontecen en la pantalla y de otras que, de no ser por ella, no apercibiríamos, sino que incluso actuará como un elemento que, por sí mismo, contribuirá a exponer la vivencia del exilio: mediante la alteración que supone exponer las frases en primera y en tercera persona se contribuirá, tal como veremos, a hacer manifiesta la confusión perceptiva y la problemática sentimental que vivirá la protagonista. Empero, antes de abordar esta cuestión, es importante seguir atendiendo al argumento del film y comentar que justo después de las imágenes a las que nos hemos referido, se mostrará cómo la niña ve por la ventana a un hombre escapar por los tejados e intentar ocultarse de la Guardia Civil [Fig. 66], sin que ella le delate e incluso procurará que su mirada no guíe a las fuerzas del orden, aunque será una vecina quien les advertirá acerca de su escondite, a lo que la niña dirá: “¡Mamá, mamá, oye, la guerra ha venido, la guerra, mamá!”. Una frase que *a priori* puede parecer banal pero que, sin embargo, muestra una idea que será fundamental en toda la propuesta: las características propias de la percepción de un niño, pues si bien sabe qué es lo que sucede, procesa la información a su manera, entendiendo el contexto y la guerra a través de un caso particular. Justamente la comprensión que muestra de los hechos quedará clara en la siguiente secuencia, en el desarrollo de la cual un hombre le preguntará en un parque acerca del paradero de su padre, a lo que la niña no responderá. Asimismo, su simpatía hacia los leales a la República también se evidenciará al ver a unos niños tirando piedras a un señor que se halla tras una ventana y gritando “¡Al rojo, al rojo,

⁸⁰⁸Afortunadamente estos escritos están publicados, véase al respecto: ELÍO, María Luisa: *Cuaderno de apuntes*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, Ediciones El Equilibrista, 1995. Además, Ediciones el Equilibrista es un proyecto muy relacionado con Jomí García Ascot y María Luisa Elío, pues a finales de 1986 fue justamente su hijo, Diego García Elío, quien, junto a los hijos de García Márquez, Gonzalo y Rodrigo García Barcha, fundaron esta editorial. Para más información, véase: MANCERO, María Fernanda, *Boletín de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas* (AEMIC), núm. 2, consultable on-line en: <http://www.aemic.org/assets/boletines/13/original/mye02.htm?1245242922>

⁸⁰⁹ALONSO, Charo: “Una mirada hacia lo perdido: En el balcón vacío”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 33, octubre 1999, p. 143.

al rojo!” [Fig. 67-68], mientras que ella a la mañana siguiente le llevará un poco de tabaco, pero el preso ya no estará allí y un niño le dirá que ya lo mataron⁸¹⁰. Nos encontramos, pues, ante una de las constantes del film, a saber, la no coincidencia en el tiempo y espacio de los eventos: la niña ya no lo encuentra en ese lugar porque ya es demasiado tarde⁸¹¹, de la misma manera que cuando regrese a su hogar de mayor, el tiempo ya habrá pasado y la casa será diferente, será la misma, pero para ella será otra.



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

Acto seguido se mostrará la partida: la madre informará a la niña de la necesidad de marcharse, pudiendo llevarse sólo algo que le cupiese en la mano, pues huyen a lo que la madre denomina “el otro lado”. De su viaje en coche, acompañadas por un hombre, destaca un momento en el cual la madre pronuncia la frase “*Ya estamos al otro lado*”, a lo que la niña replicará “*no, mamá, aún no, no están las cabezas*”, pues antes había oído decir a unas señoras que los rojos habían cortado cabezas que ahora lucían colgadas por las carreteras. Esta cuestión puede parecer

⁸¹⁰Varios especialistas han señalado las numerosas similitudes existentes entre este film y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), una cuestión evidente en relación a la atención que dispensan las dos niñas protagonistas hacia la figura del refugiado, pues ambas querrán darles alimento. José María Naharro-Calderón efectúa una muy buena síntesis de las concomitancias entre ambas realizaciones, aludiendo también a este asunto; concretamente lo plantea del siguiente modo: “*Tanto El espíritu de la colmena como la película de García Ascot poseen múltiples correspondencias: utilización de dos niñas como protagonistas, metrajes líricos con abundantes elipsis verbales, voz en off recurrente, presencia de conciencias infantiles indagadoras y perplejas ante el mundo de los adultos, planos largos como primeros planos, montaje con una sintaxis iterativa, imágenes no de acción sino de afección, de efectos y no de causas, encuadre y melancolía pictóricos de los planos, historia hundida en las profundidades del mito del conocimiento, y el trauma de ambas protagonistas en su relación con fugitivos o condenados a los que buscan alimentar, mientras rompen el tiempo lineal de los adultos (Ana regala al huido el reloj de su padre, mientras Gabriela desmonta uno al comienzo de la película)*”, en NAHARRO-CALDERÓN, José María: “*En el balcón vacío de la memoria y la memoria de En el balcón vacío*”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 33, octubre 1999, p. 159.

⁸¹¹Este episodio está recogido por María Luisa Elío en su *Cuaderno de apuntes*, justamente poniendo en palabras todo aquello que se entiende en el film gracias a las imágenes, sin necesidad de nada más: “*Estoy sentada en una piedra mirándolo. Tiene una barba negra y es alto (no puedo menos que pensar en el Conde de Montecristo). Hay muchos niños alrededor que envuelven piedras en papel de periódico y se las tiran. Él sonrío, quisiera acercarme y tocarlo pero no me atrevo. ¿Sabrá que mi madre, mis hermanas y yo, sabrá que papá, sabrá? ¿Por qué me sonrío, por qué no ha dejado de mirarme y me sonrío? Se ha ido la luz y aún no ha dejado de mirarme. Hasta mañana hombre de las barbas. Hoy he ido a verle. Mi amigo ya no está. Lo han matado*”, en ELÍO, María Luisa: *Cuaderno de...*, Op. Cit., p. 47.

anecdótica para ser tomada en consideración, pero sin embargo es oportuno valorar cualquier alusión al aspecto político, pues, tal como veremos, se originó en México un intenso debate sobre si el film tocaba o no estas cuestiones. En este preciso momento al que acabamos de aludir, se producirá la anteriormente citada mezcolanza entre la primera y la tercera persona, pues la narradora explicará el miedo que sentía la niña mientras la cámara la filmará sentada y recogida en un pasillo. Bombas, gente huyendo... y luego la pequeña se llevará, antes de partir hacia Francia, un objeto, un tapón de cristal, que “destapará”, valga la redundancia, todos sus recuerdos una vez ya sea adulta [Fig. 69].



Fig. 69



Fig. 70

El largometraje integra, además, fragmentos de filmaciones reales del exilio, pues contiene al respecto imágenes de archivo que fueron obtenidas gracias a Joris Ivens, a quien el realizador conoció en su estancia en Cuba⁸¹². Así se unen la memoria personal, la que goza de mayor protagonismo, y la colectiva, que si bien no es la principal, no puede negarse que aparece de manera explícita en la realización. No obstante, será a partir de este punto cuando empiece a cobrar una gran importancia la propia noción de memoria, en este caso a propósito de la imposibilidad de recordar: la narradora informa que no puede acordarse de antes de la guerra, así como ha olvidado también la cara de su padre.

La estancia en Francia se tratará muy escuetamente, mostrando únicamente determinados momentos, pero insistiendo siempre en destacar la dificultad de comunicarse en otro idioma, cuestión que se desarrollará en clave de humor en un restaurante y de manera bastante esperanzadora cuando la niña se relaciona con otros pequeños que le piden que les pase “*la balle*”; no obstante, también habrá un espacio dedicado a la dureza de la situación: la niña abre la ventana y llora [Fig. 70], quedando justamente interrumpidas las últimas imágenes relacionadas con Francia que, en un cambio brusco, son seguidas por imágenes de México, enlazadas por la voz de la narradora que trasladará al espectador a la segunda parte del film: “*Había conocido la nostalgia, ahora conocí el exilio*”. Junto con un *travelling* que irá mostrando varias vistas de la

⁸¹²Véase: ALONSO, Charo: “Una mirada hacia lo perdido...”, *Op. Cit.*, p. 146.

ciudad de México para luego reparar en la protagonista andando, la narradora hablará del tiempo y, concretamente, creemos que lo valorará en varios aspectos: la fragilidad temporal (la inadvertencia del paso del tiempo, la percepción subjetiva del mismo y la imposibilidad de regresar al pasado)⁸¹³, el miedo a olvidar⁸¹⁴ y la muerte de un familiar como la pérdida de un testimonio de la memoria⁸¹⁵. Y justo después se mostrará el objeto que despertará el recuerdo: el tapón. A continuación, la propuesta ya llegará a su fin con la visita de la protagonista a su hogar de infancia en España⁸¹⁶, pero no será capaz de reconocer la casa paterna, incluso se producirá una confusión en la propia percepción del paso del tiempo: el mismo desconcierto que demostraba el empleo de la primera y tercera persona en el ámbito de la voz en *over* se manifestará ahora en la incompreensión de haberse hecho mayor, llegando incluso a manifestarse este asunto en el terreno visual, pues la protagonista no entenderá porque su propio cuerpo ha crecido y ni tan siquiera se reconocerá en la Gabriela niña que baja la escalera mientras la Gabriela adulta la asciende [Fig. 71]⁸¹⁷. El exilio ha supuesto un cambio en el espacio y una distinta percepción del tiempo: en España éste no se ha detenido, aunque así se lo parezca al sujeto emigrado, de la misma manera que el recuerdo, cuando no ha sucumbido al olvido, no admite mezclarse con el presente, pues cuando Gabriela regresa, primero no reconoce lo que ve y luego enreda el presente con el pasado,

⁸¹³Concretamente dice lo siguiente: “*Es increíble cómo pasa el tiempo, tantas veces había oído yo decir esta frase, y ahora estaba ahí, conmigo, era yo quien la repetía. Es increíble cómo pasa el tiempo, ¿por qué no me lo habíais puesto sobre las manos y me lo habíais enseñado? Mira niña, esto es el tiempo. El tiempo son diez dedos para contarlo. Tengo siete años, cinco de la mano derecha y dos de la izquierda. Y después el tiempo es Navidades, la otra Navidad y la Navidad próxima. Y después deja de ser tiempo y se hace fechas [...]*”.

⁸¹⁴Lo expresa del siguiente modo: “*Cuando vuelva a tener ocho años, cuando vuelva a tener quince, sí, cuando vuelva a tener veinte. [...] ¿Qué es lo que harás mejor cuando vuelvas a tener ocho años? Mirar, mirarlo todo bien para recordarlo, guardarlo en una caja y cerrarlo con llave*”.

⁸¹⁵Ante el fallecimiento de su madre, la voz de la narradora expone esta cuestión: “*Dime que llegaré y al oírme entrar dirás: '¿Sabes, Gabriela? Ya estoy mucho mejor'. Quisiera que lo dijeras, quisiera que todo el mundo lo dijera [...] Quiero que me lo digas, porque si no, ¿a quién voy a poderle preguntar por qué ha sufrido tanto? Pobre, pobre mamá. Pobrecita, que una vez eras pequeña, ¿a quién voy a poderle preguntar tantas cosas, de verdad, tantas, tantas cosas? ¿A quién voy a poderle preguntar, quién va a podérmelo decir, si pudiera decírmelo alguien, si pudiera explicar? No me acuerdo de nada, ahora ya no me acuerdo de nada*”.

⁸¹⁶Es oportuno aclarar que en la vida real María Luisa Elío no había regresado a España en estas fechas, pues cuando lo hizo fue posteriormente, concretamente en agosto del año 1970. De hecho, la propia escritora expone lo que sintió a su regreso en la obra *Tiempo de Llorar*, lo cual coincide bastante con la experiencia representada en el film: “*Y ahora me doy cuenta de que regresar es irse. Es decir, que volver a Pamplona es irse de Pamplona. Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior. Ahora al fin me atrevo a regresar donde la gente ha muerto. Por eso sé que regresar es irse, irme [...] Ahora sé que si no regreso ahí, en donde las cosas son las mismas aunque fuera de mí, si no voy al lugar donde la gente ha muerto, temo que este trozo de vida mía, cuyo valor es estar dentro y fuera, y su importancia es mirar para quedarse, no va a poder ser*”, en ELÍO, María Luisa: *Tiempo de llorar*. México D.F.: Ediciones El Equilibrista, 1988, p. 17.

⁸¹⁷Este recurso de mostrar al mismo personaje al mismo tiempo en dos momentos diferentes de su vida ha conducido a José María Naharro-Calderón a relacionar el film con *Fresas salvajes* (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957), así como también cree que tuvo repercusión en dos largometrajes clave del cine español, concretamente en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) y *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974). Véase al respecto: NAHARRO-CALDERÓN, José María: “En el balcón vacío de la memoria...”, *Op. Cit.*, p. 159.

entrando en un inevitable estado de aturdimiento⁸¹⁸ ejemplificado en la pregunta que cierra el largometraje: “Ay madre... ¿por qué he crecido tanto?, ¿por qué he crecido tanto?”.



Fig. 71

Una vez comentado el tratamiento que el film ofrece sobre el exilio y el regreso, es oportuno, aunque sea de un modo muy somero, valorar cuál fue la recepción que tuvo y cuáles fueron las lecturas que de él se propusieron, pues nos permitirá comprender en qué clave se leyó una propuesta centrada totalmente en la cuestión que nos ocupa. En ese sentido podemos decir que, con todo, no debe extrañarnos que suscitase un altísimo interés en el círculo de exiliados en México, pero sin embargo también tuvo una muy buena acogida en festivales⁸¹⁹, aunque posteriormente no llegó a tener distribución comercial. Y no la tuvo, en parte, porque estaba rodada en 16mm y no tenían capital para convertirla a 35 mm, pero también porque la anquilosada industria mexicana del momento no posibilitaba la promoción de nuevos realizadores; no obstante, sí que obtuvo reconocimiento y éxito al margen de la industria, proyectándose en casas particulares y en cineclubes. De hecho el primer pase público fue en la sala Molière del Instituto Francés de América Latina de la Ciudad de México a finales de mayo o comienzos de junio de 1962 y, desde un primer momento, se detectó que la propuesta efectuaba una distinción muy clara en las dos partes que ya hemos comentado, pero lo relevante es que desde un primer momento hubo dos posicionamientos encarecidamente enfrentados: los que defendían que el largometraje

⁸¹⁸En esta ocasión la confusión se halla en un nivel muy elevado, así lo manifiestan las siguientes palabras de la narradora, cambiando claramente de la tercera a la primera persona: “No era tan joven ya cuando volvió a su casa, quizá fue eso lo que la hizo no reconocerla. Habían pasado ya muchos años, tantos años como hacía que había empezado la guerra de España. Y ahora, le era casi imposible reconocer aquello, la casa en donde ella había vivido siempre, en donde era la voz de sus padres la que oía, era ahora ocupada por gentes a las que no conocía y a las que tampoco hubiera querido conocer. Pero si los muebles eran otros [...] las paredes eran las mismas [...] Mamá, ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años? Mamá, contéstame, ¿dónde estáis? Yo ya no quiero jugar, no esconderos, ¿dónde estáis todos? No me dejéis aquí, en el balcón, no me dejéis sola”.

⁸¹⁹Ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Locarno (1962) y, al año siguiente, el máximo galardón (Jano de Oro) en la Rasegna Latino-Americana de Sestri-Levante.

no tenía un contenido y simplemente era una representación del tiempo gracias a los recursos formales empleados y los que no estaban de acuerdo con esta idea y sostenían el valor en términos argumentales del mismo. Aun así, en ambos casos se afirmaba que el film no quería apostar por situar a la Guerra Civil y al exilio de manera central, sino que esto era simplemente un contexto de fondo a partir del cual trabajar sobre la nostalgia y la memoria. Salvador Elizondo fue uno de los que se inclinaron por la primera opción, creyendo que únicamente la propuesta era una encarnación de la nostalgia y del recuerdo, sosteniendo que el verdadero protagonista era el tiempo y alabando sus cualidades formales para requebrar la representación de la memoria en una película moderna. En realidad llegó a aducir que intentar encontrar en el largometraje una prolongación de la anécdota de los exiliados sería nada menos que “*el más miserable de los contenutismos*”⁸²⁰.

Sin embargo, hubo quien discrepó totalmente de este juicio; tal sería el caso de José de la Colina, quien desde las páginas de la revista *Nuevo Cine* fue muy taxativo al respecto afirmando lo que sigue: “*Elizondo mismo se contradice al afirmar que el contexto (leo el contenido) es el hombre. Si toda la forma de En el balcón vacío está determinada o engendrada por la nostalgia, éste es su contenido, e incluso su contexto, no en el sentido que le da Elizondo, sino en el de orden, tejido, serie de la obra [...] Contiene una nostalgia que halla prolongación en la mía, y aun en el caso de que yo no hubiera compartido esa circunstancia que han vivido los autores del film (la emigración republicana española), éste hablaría de mi capacidad de nostalgia*”⁸²¹.

Es obligado también traer a colación las valoraciones emitidas por parte de Emilio García Riera y de Juan García Ponce en *Revista de la Universidad* en 1962, quienes declararon que el objetivo del film no era el de hacer una crónica de la Guerra Civil y de la emigración española sino directamente abordar el paso del tiempo⁸²², de ahí que citen a Marcel Proust y a Rainer Maria Rilke⁸²³. Y, además, se sostendrá que la parte más importante es la segunda, pues es la que da

⁸²⁰Véase: ELIZONDO, Salvador: “Donde el tiempo es el principal personaje”. *La cultura en México, Siempre*, 467, 6 de junio de 1962, p. XVIII.

⁸²¹Publicado en: COLINA, José de la: “En el balcón vacío”. *Nuevo Cine*, 1962, p. 21.

⁸²²Más exactamente Emilio García Riera lo expresó del siguiente modo: “*En ningún momento pensamos en hacer una crónica de lo que es y representa la guerra y la emigración españolas como fenómeno político y social. Todo ello no es sino el elemento contingente que hace más dolorosa y definitiva la ruptura con la infancia para la protagonista, la línea que la separa de un pasado irrencontrable. Como es natural, ese elemento no por contingente y anecdótico dejó de tener para nosotros implicaciones emotivas muy fuertes, y creo que el film las refleja fielmente. Pero, insisto, el tema de la película no es la guerra de España, sino la 'búsqueda del tiempo perdido'. Los antecedentes del film se encuentran, quizá, en Proust, y en Rilke sobre todo, y no en Benavides, el autor de Guerra y Revolución en Cataluña*”, en GARCÍA RIERA, Emilio: “*En el balcón vacío. I. La filmación*”. *Revista de la Universidad*, junio 1962, p. 27.

⁸²³Afirmación con la que estará de acuerdo José Luis Castro de Paz al proclamar lo siguiente: “*El film no sólo habla del exilio español tras la Guerra Civil, sino que funciona sobre todo como 'disparadero' de relaciones inconscientes, como mecanismo asociativo para filmar recuerdos, para acudir a la búsqueda de un pasado - la infancia- paradisíaco y esencialmente irrencontrable*”, en CASTRO DE PAZ, José Luis: *Cine y Exilio. Forma(s) de la Ausencia*. La Coruña: Vía Láctea, 2004, p. 24.

sentido a la primera, comentando que quizás la preferencia generalizada por la primera parte⁸²⁴ se debe a que la gente no estaba advertida de que no era un film sobre la Guerra Civil y el exilio⁸²⁵. Por su parte, García Ponce afirmó que la emigración política se constituye en esta propuesta en un elemento mítico y desprovisto, por consiguiente, de unas coordenadas espacio-temporales concretas⁸²⁶.

No obstante, a pesar de ser cierto que el film no desea ahondar en el contexto histórico, sí que contiene unas referencias precisas, concretas, exactas y explícitas a la contienda, de tal manera que, si lo comparamos con las producciones que de manera contemporánea se estaban realizando en el Estado Español, sin duda alguna se acerca con mayor profundidad a este fenómeno, además de constituirse en una buena muestra de la cultura española en el exilio como creadora de importantes aportaciones⁸²⁷.

⁸²⁴También García Riera lo especifica en su enciclopedia, véase al respecto: GARCÍA RIERA, Emilio: *Historia documental del cine mexicano*. México D.F.: Era, 1979, p. 124.

⁸²⁵Más exactamente lo concreta del siguiente modo: “*Es posible que el público que vio En el balcón vacío por primera vez no advirtiera tal hecho, y de ahí su casi unánime preferencia por la primera parte de la película, que relata, tratando de darles una calidad de recuerdos filmados, algunas experiencias de la protagonista durante su infancia en el marco de los acontecimientos españoles. Sin embargo, es la segunda parte la que da un verdadero sentido a la primera. Esta segunda parte en la que vemos a la niña convertida ya en mujer, transcurre en un tiempo y un espacio ideales e imprecisos, el tiempo y el espacio de la emigración*”, en GARCÍA RIERA, Emilio: “*En el balcón vacío. I...*”, *Op. cit.*, p. 27.

⁸²⁶En sus propias palabras: “*La película es por esto una obra esencialmente mítica, en la que el exilio político se convierte en el tema del Exilio, exilio de la Madre, que es la Tierra; de la Tierra, que es la Madre; drama espiritual convertido en acción física y traducido a imágenes. Nos lleva a la razón última de las cosas, y convierte así la historia particular de la protagonista en un suceso de connotaciones generales, que abarca a todos los hombres, eternos desterrados en busca de la unidad perdida*”, en GARCÍA PONCE, Juan: “II. La película”. *Revista de la Universidad*, junio 1962, p. 28.

⁸²⁷De hecho está documentado el impacto que causó a los actores, en tanto que descendientes de exiliados, revivir todo aquello, así lo explica Charo Alonso: “*Sin embargo, el momento más emotivo para los participantes en el rodaje fue el que nos relata M^a Luisa Elío: era el primer día de filmación, en el Desierto de los Leones, y estaban presentes todos los que iban a actuar en la película: ella lo define como “un día de esos de amigos y tortilla de patatas”. La escena que iban a rodar correspondía a la huida por los Pirineos de la niña protagonista y su familia y, en el momento en que García Ascot dijo “¡Acción!” todos quedaron en absoluto silencio. Ante ellos apareció de nuevo la guerra de España: los actores iban vestidos con trajes de 1936, con sombreros de 1936, con boinas vascas. Cuando García Ascot gritó “¡Corten!” el silencio fue absoluto y todos tenían lágrimas en los ojos*”, en ALONSO, Charo: “Una mirada hacia lo perdido...”, *Op. Cit.*, p. 145.

2.2.7.- LOS EMIGRADOS POLÍTICOS TOMAN LAS CÁMARAS: EL PUNTO DE VISTA GENERACIONAL

Allí donde la toques, la memoria duele.
Yorgos Seferis.

Si bien hasta este momento hemos centrado nuestra atención en la representación de los exiliados al margen de las biografías de los realizadores, corresponde a continuación considerar las producciones que tratan sobre la experiencia del exilio cuyos directores han experimentado en su propia biografía tal situación. En ese sentido podemos dividir en tres niveles distintos a los cineastas que, de un modo u otro, han vivido este fenómeno: aquellos que se exiliaron propiamente -ya fuese en la inmediata posguerra o durante la larga noche del franquismo (primera generación)-; aquellos que nacieron en el extranjero a causa del exilio de sus padres (segunda generación); y aquellos que son nietos de quienes se exiliaron (tercera generación).

2.2.7.1.- LA PRIMERA GENERACIÓN

En relación al primer nivel y ciñéndonos exclusivamente al exilio en Europa, cabe decir que existen muy pocos casos de emigrados políticos que, justo después de la contienda, ejerzan como directores en los nuevos países de acogida. Efectuamos esta precisión porque justamente la situación es bastante diferente con respecto a los cineastas que partieron a América Latina, una cuestión profusamente abordada y que parte siempre de un importantísimo y pionero estudio de Román Gubern, el cual aporta numerosos datos a este asunto⁸²⁸. Sin embargo, limitándonos al caso del exilio europeo, podemos aludir a la figura de Joan Baptista Bellolell, quien tras combatir en el ejército republicano, una vez terminada la guerra partió a Francia, donde fue internado en el

⁸²⁸La referencia exacta del mismo es la que sigue: GUBERN, Román: *Cine español en el exilio... Op. Cit.* Nuestra investigación no contempla el exilio en este continente, de modo que simplemente citaremos, a modo de ejemplo, a un director de gran importancia: Carlos Velo, el cual tras la contienda partió a Francia como refugiado (estuvo en el campo de Saint Cyprien) y finalmente marchó a México, país en el que desarrollaría su exitosa trayectoria y trabaría amistad con emigrados y exiliados, participando en la causa galleguista. Si bien a él le debemos numerosos títulos interesantes por lo que respecta a la emigración, en relación al exilio citaremos que en 1943 trabajó en un proyecto titulado *Los republicanos españoles en México*, el cual no llegó a filmarse, pero que iba a durar cuarenta minutos y tratar la integración de los emigrados políticos españoles en el país, sus contribuciones y su voluntad de regreso. Años más tarde, ya al final de su trayectoria, el Ministerio de Cultura español le propuso realizar dieciséis vídeos para la exposición *Los españoles republicanos en el exilio*, celebrada en Madrid en 1983, cuyos títulos son los siguientes: “Adiós a la República”, “Los niños de Morelia”, “El éxodo y el llanto”, “Un arquitecto”, “Dos músicos”, “Vida política”, “Poetas sin retorno”, “Divinas palabras”, “Lázaro Cárdenas”, “Vida cultural”, “México 1939”, “Vida cotidiana”, “Homenaje a Luis Buñuel”, “Homenaje a León Felipe”, “Tres pintores”, y “Pintura y poesía”. Para más información, véase FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: *Carlos Velo. Cine e exilio*. Vigo: Ediciones A Nosa Terra, 1996, pp. 68-69, 165.

campo de Septfons para, finalmente, marchar a Montpellier y posteriormente a París, donde entró en contacto con el político y pedagogo Josep Pallach, persona con quien trabajó para organizar la resistencia franquista en Barcelona en la década de los cuarenta. También estudió con Georges Sadoul y Gilbert Cohen-Seat y, aparte de su dimensión como director, destaca asimismo su papel como productor. Por lo que atañe a su producción cinematográfica y respecto a la temática del exilio, nos interesa el film, ya considerado anteriormente, titulado *El mundo de Pau Casals* (Joan-Baptista Bellsollé, 1973), centrado en este compositor que desde su exilio en Prades intentó ayudar a otros emigrados políticos españoles y cuyo contenido consta fundamentalmente de materiales de archivo del propio violoncelista y se centra en sus vivencias y entorno⁸²⁹.

A diferencia de esta poca presencia inicial, en la segunda década de los años cincuenta y sesenta y en el ámbito francés⁸³⁰ sí que tenemos varios ejemplos de españoles exiliados que trabajarán como directores, aunque ello no implica, naturalmente, que sus films traten sobre este tipo de migración. Aun así, sí que es cierto que en numerosas ocasiones sus obras, de una manera más o menos directa, aludirán a España o tendrán a este país como un trasfondo más o menos explícito, bien sea en términos de abordar figuras históricas españolas, bien sea en clave metafórica. Como afirma Luis E. Parés, existen entre ellos unas variables comunes que les aproximan, cuestión que queda muy bien explicada cuando lo expresa del siguiente modo: “*Sin embargo, más allá de las relaciones personales y profesionales, hay un parentesco temático y formal en todos ellos: militancia política, herencia de las vanguardias, rechazo del franquismo, presencia de un imaginario típicamente español, omnipresencia de ritos religiosos, guiños musicales, elementos folclóricos, admiración por Buñuel, fragmentos de conversación haciendo alusión a España...*”⁸³¹. Concretamente se refiere a Fernando Arrabal, Adolfo Arrieta, José María Berzosa, Joaquín Lledó o Jorge Amat, pero si bien todos ellos tuvieron muy presente en sus obras al Estado español, no todos consideraron el fenómeno del exilio. En ese sentido y en relación a

⁸²⁹Por otra parte y como es evidente, había en Francia otros españoles trabajando como directores en estas fechas, piénsese en ese sentido en Joan Castanyer, de quien ya sabemos que en 1925 estaba en París y trabajó, entre otros, con Jean Renoir. Para más información, véase: QUINTANA, Àngel: “La mystérieuse personnalité de Joan Castanyer, collaborateur de Jean Renoir et victime de l'exode républicain”. En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 161-168.

⁸³⁰Un exilio que muchas veces se encuentra muy cercano a la emigración económica, si bien detectamos en todos estos realizadores un carácter netamente antifranquista; no obstante, es evidente que se trata de un perfil de exiliados muy distinto al que caracterizó a aquellos que partieron en la inmediata posguerra.

⁸³¹Véase PARÉS, Luis E.: “Filmar desde...”, *Op. Cit.*, p. 21. Asimismo, también este autor alude al papel primordial que para algunos de sus films jugó España, la cultura, la identidad o la historia española, concretamente lo comunica con las siguientes palabras: “*Y, sobre todo, hay en todos ellos una especial atención a España. Se podría decir que todos ellos, aun de forma inconsciente, hablan de su condición de exiliados. La presencia de actores españoles, siempre con su fuerte acento que les diferenciaba enormemente del resto; la enorme atención que prestan a la cultura española, con los documentales sobre pintores como El Greco, Zurbarán, o Antonio Saura realizados por Berzosa; o la presencia de la Guerra Civil como telón de fondo (Viva la muerte y El árbol de Guernica, de Arrabal, ¡Arriba España!, de Berzosa, L'espoir pour la mémoire, de Jorge Amat) son ejemplos paradigmáticos de la importancia que tenía 'lo español' en su obra*”.

nuestro objeto de estudio nos interesan especialmente José María Berzosa, llegado a Francia en 1961 -ya tomado en consideración anteriormente⁸³²-, y Joaquín Lledó, pues los otros no aludieron directamente al exilio en sus films y Jorge Amat es exactamente hijo de exiliados. Respecto a Joaquín Lledó, éste dirigió un film sobre un emigrado o exiliado, nos referimos a *Le sujet ou Le secrétaire aux mille et un tiroirs* (1974), cuyo argumento gira en torno a un español que parte a París para realizar allí su primera obra cinematográfica, advirtiendo el evidente contraste existente entre la falta de libertad que se vivía en España y el clima de aperturismo que se respiraba en la capital parisina, experimentando con la droga, el sexo y la política⁸³³.

A todos ellos deberíamos añadir también la figura de Jorge Semprún, a quien ya nos hemos referido en varias ocasiones anteriormente pues, si bien nació en España, estuvo en La Haya durante el transcurso de la Guerra Civil a causa del trabajo de su padre (Embajador de España en dicho país) y después de la contienda se trasladó a París, ciudad donde realizaría sus estudios. En este caso en concreto, además de todos los films en los que interviene como guionista y alude al exilio republicano español o a la situación de este país -piénsese en realizaciones ya consideradas tales como *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966) o *Las rutas del sur* (Les routes du sud, Joseph Losey, 1978)⁸³⁴, así como en *Sección especial* (Section spéciale, Costa-Gavras, 1975)⁸³⁵ o en cierto modo en *Los desastres de la guerra* (Mario Camus,

⁸³²Véanse al respecto las páginas 360-361 de la presente investigación.

⁸³³Como muy bien ha señalado Gonzalo de Pedro, también Lledó dirigió un proyecto que sintetiza muy bien su propio sentimiento como exiliado, se trata de *La vraie histoire de Gérard Lechômeur* (Joaquín Lledó, 1982) (Gérard “el parado”), en el cual un poeta pasea por París en busca de trabajo y, sumido en una total desesperación, terminará en un trágico final. El personaje es una suerte de reencarnación del poeta Gérard de Nerval -algunos de los versos del poema “El desdichado” se repiten a lo largo del film-, pero al mismo tiempo alude a la propia condición de exiliado del protagonista; en palabras de Gonzalo de Pedro: “Porque sí, *La vraie histoire de Gérard Lechômeur recoge de manera excepcional la sensación de pérdida y desorientación propia de la condición del exiliado, esa constante vida en un no-lugar, ni aquí ni allí, ni extranjero ni autóctono. Sin embargo, y aunque retrata esa incomodidad perpetua del exiliado, ese no reconocerse en ningún lugar, lo que está haciendo Lledó es también trasladar la sensibilidad decidida y propiamente romántica, siempre añorante, bohemia y enfermiza al personaje de un exiliado que no encuentra su lugar y que ve cómo se desvanecen incluso los referentes de los que él mismo se había dotado: ese círculo de artistas, poetas, actores, cineastas y políticos que poblaban la primera película de Lledó y que, significativamente, no aparecen en esta película crepuscular en-avant, solitaria por demás, elegíaca quizás sin saberlo*”, en PEDRO, Gonzalo de: “Dirty Hands Clean: viaje al desencanto”. En PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012, p. 61.

⁸³⁴Véanse al respecto las páginas 297-303 de la presente tesis doctoral.

⁸³⁵La alusión a España sucede al comienzo del film, pues la acción empieza en Vichy en 1941, concretamente en una velada musical en el cual asisten las principales cabezas del gobierno y, tras la representación, se comunica un mensaje del Jefe del Estado en el cual éste expone que dado que se viene cuestionando la autoridad del gobierno y teniendo en cuenta el caos y el desorden reinantes, es preciso derrotar a los adversarios al régimen, aludiendo al respecto a cómo España estuvo a punto de desaparecer en 1936, siendo salvada únicamente por la fe, la juventud y el sacrificio. En este acto asiste un embajador español, el cual justo después de escuchar el comunicado pronunciará las siguientes palabras de soporte a Francia y al ministro del interior: “*Mais on peut faire confiance à votre nouveau ministre de l'Intérieur! Savez-vous qu'il s'est battu contre les Rouges, dans les rangs de notre armée?*”. Más adelante se referirá a quien es el enemigo que tenía Francia en esos momentos, citando al respecto la disidencia interior, más concretamente lo expresa del siguiente modo: “*C'est évidemment une politique plus ferme contre votre ennemi intérieur. Les*

1983)⁸³⁶-, también considera la emigración política en la única producción en la que, además de ser su guionista, también actuó como director: *Les deux mémoires* (Jorge Semprún, 1974)⁸³⁷. Asimismo, también su hermano, Carlos Semprún Maura, escribió un guión dirigido por un cineasta español exiliado, nada menos que el ya citado José María Berzosa, concretamente se trata del film *Entre Temps* (José María Berzosa, 1983), el cual sin embargo nada tiene que ver con el tema que nos ocupa.

De igual modo, deberíamos contemplar el caso de Felip Solé Sabaté, cuyo perfil es distinto del resto en la medida en que, si partió clandestinamente de España el 3 de mayo de 1974 rumbo a Francia, fue por su pertenencia a la organización armada de tendencia libertaria que se convino en denominar OLLA (Organització de Lluita Armada). Nacida en 1972, resultó de una escisión del Partit Socialista d'Allibertament Nacional e inicialmente se llamó Resistència. En 1974, un golpe policial terminó con la actividad del grupo y supuso la detención de muchos de sus miembros, de ahí que el futuro cineasta decidiera irse del país. Con 26 años partió a Perpiñán y, junto a los otros militantes que también habían cruzado la frontera, se instalaron en un piso. Poco más tarde se reunió con él su mujer con su hija, un bebé, yéndose a vivir en un piso alquilado en la calle Four Saint Jacques, en el barrio de los gitanos de la ciudad. Según él mismo cuenta, le ayudó la gente del exilio y también fue positivo el poder comunicarse con las personas del país que hablaban en catalán, pues él de entrada no sabía el francés, aunque expresa lo dura que fue esta vivencia en los siguientes términos: “*Recordo, però, els dos primers anys d'exili com a molt durs. Em veig caminant pels carrers pensant que no hi havia futur, que allò no acabaria mai; en això s'assemblava molt a l'exili del 39. Treballaves en negre i sempre per pocs dies collint julivert, enciams, en una serradora de fusta, al mercat de gros... per menjar i prou*”⁸³⁸. No obstante, aprendió el francés e hizo algunas traducciones de libros, así como su primer empleo tuvo que ver con la instalación de alarmas, algo que le permitió tener un permiso de residencia, una carta de trabajo, acceso a la seguridad social o prestaciones sociales. Sin embargo, la empresa por la que trabajó cerró y quedó en el paro, comenzando a trabajar en el mundo audiovisual en

anarchistes, les gaullistes, les communistes... Mais dans un mois les Allemands seront à Moscou. Alors, l'ordre nouveau régnera sur l'Europe...”. En este film actuó como guionista junto con Costa-Gavras, adaptando una novela de Hervé Villere, la referencia exacta de la misma es la siguiente: VILLERÉ, Hervé: *L'affaire de la Section Spéciale*. Paris: Fayard, 1973.

⁸³⁶En este caso escribió el guión junto con Rafael Azcona y Eduardo Chamorro. Se trata de una serie televisiva, coproducción hispano-francesa, que si bien no es sobre el exilio republicano español, sí que es sobre España y en ella vincula los sucesos históricos de la España napoleónica con su propia vida, concretamente lo hace básicamente a través de los personajes de Napoleón Bonaparte, José Marchena y Juan Martín el Empecinado. Esta cuestión aparece desarrollada en: GOÑI PÉREZ, José Manuel: “Projection biographique et idéologique de Jorge Semprún dans *La guérilla*”. En CÉSPEDES, Jaime (Dir.): *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. Paris: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 140, 2011, pp. 106-110.

⁸³⁷Consideraremos esta realización más adelante, véanse al respecto las páginas 401-403.

⁸³⁸Declaraciones pronunciadas en la siguiente entrevista mantenida con su sobrina: SOLÉ, Queralt: “L'exili dels anys setanta. Conversa amb Felip Solé”. *Mirmanda*, núm. 4, 2009, p. 108.

Toulouse. En noviembre de 1975 se instaló a vivir en Ceret y no pudo acogerse a la primera amnistía tras la muerte de Franco al estar acusado de lucha armada. Por lo que atañe a la segunda amnistía, es decir, en relación a la de 1977, le pidieron en el Consulado que hiciera una declaración sobre si eran ciertas o no las acusaciones que existían en su contra; ante tal situación, prefirió no contar nada y permanecer en Ceret. A partir de 1978 empezó a realizar documentales como freelance, instalándose en 1989 en Barcelona para rodar y producir propuestas de no ficción y anuncios publicitarios, mientras que en 1991 comenzó a trabajar en Televisió de Catalunya. Nos estamos refiriendo, por tanto, a un exilio muy posterior al de 1939 aunque justamente el padre de Felip Solé fue una de las personas que se exiliaron tras la contienda y, de hecho, el cineasta aproxima su experiencia de exiliado a aquella correspondiente a la emigración política de 1939 del siguiente modo: “*L’exili és una obertura d’horitzons quan el sol s’amaga. Els primers temps són una nit molt llarga i molt dura. Si l’exili del 1939 és molt més dur que el nostre, per a ells tornar també ho és encara més. Els primers anys de l’exili són complicats ja que la gent et rebutja. Poca gent et pot comprendre i dir les paraules adequades. Quant tornes i s’han creat moltes diferències amb la gent de la teva societat. Et sentes d’aquí però no t’hi fan sentir. Tens la mateixa sensació d’estrangeria que quan vas haver de partir a l’exili*”⁸³⁹. Además, en tanto que realizador se ha interesado especialmente por reflejar las experiencias de los exiliados españoles en Francia, de ahí que haya llevado a cabo varias propuestas entre las que destacan *La síndrome d’una guerra* (2001), *Teresa Rebull: una experiència cantada* (2002), *Zona Roja. La Guerra Civil a Catalunya* (2005), *Exilis* (2006), *El camp d’Argelers* (2009), *Tornarem* (2011), *Ravensbrück* (2015)⁸⁴⁰.

Por otra parte, además de estas personalidades que sufrieron el exilio, cabe decir que también en estas fechas trabajaban en Francia españoles emigrados por razones económicas, los cuales, como es evidente, se mezclaban con los exiliados en tanto que todos eran de la misma nacionalidad, una cuestión que testimonia un director español emigrado por motivos externos a la cuestión política: Roberto Bodegas, quien contó haber coincidido con exiliados españoles en París⁸⁴¹.

⁸³⁹SOLÉ, Queralt: “L’exili dels anys setanta. Conversa...”, *Op. Cit.*, p. 112.

⁸⁴⁰El realizador ha profundizado en su experiencia sobre el exilio y en su obra en el siguiente texto: SOLÉ, Felip: “‘El documental és el llevat de la nostra història’. Eisenstein”. En CADÉ, Michel (Dir.): *Chemins d’exils, chemins des camps. Images et représentations / Camins de l’exili, camins dels camps. Imatges i representacions. Actes du 3e Séminaire transfrontalier: Déplacements forcés et exils en Europe au XXe siècle*. Canet en Roussillon : Éditions Trabucaire, Institut Jean Vigo, 2015, pp. 137-142.

⁸⁴¹Así se lo explicó a Eduardo Moyano en una entrevista, donde expone lo siguiente: “*España era un país en el que no se podía respirar. Yo soy de familia humilde, de origen totalmente obrero y puedo decirte que en mi casa no se podía vivir. Mi padre era un represaliado de la Guerra Civil, un hombre honrado y luchador, un viejo militante del partido Comunista, y en aquella casa, vuelvo a repetírtelo, no se podía vivir. Yo emigré y bueno, mi primer contacto con la emigración en el extranjero fue de carácter político ya que en aquellos años había muchos exiliados como consecuencia de la Guerra Civil*”. Y más adelante, cuando el

2.2.7.2.- LA SEGUNDA GENERACIÓN

En relación a los directores exiliados de segunda generación, es decir, aquellos que ya nacieron en los países de acogida, cabe decir que varios de ellos realizaron films centrados en migraciones políticas de españoles y en la memoria familiar. A nivel europeo el país que más destaca de todos es, sin lugar a dudas, Francia, cuestión que no debe sorprendernos, pues tal como ya se ha comentado, fue el país que acogió a un mayor número de españoles. De entre todos ellos hay tres directores que, muy por encima del resto, han dedicado varias producciones al exilio: nos referimos a Jorge Amat, Jean Ortiz y Linda Ferrer-Roca. El primero mencionado es hijo de Federico Melchor, quien fuera uno de los directores del Partido Comunista Español, y entre sus trabajos muchos están dedicados a la lucha guerrillera en Francia y a la Liberación de París, temas que hemos valorado en este estudio⁸⁴², pudiendo traer a colación las siguientes producciones televisivas: *Le Val d'Aran, les guerrilleros espagnols en France* (2000), cuyo título es ya muy significativo de su contenido; *20 ans en août 1944* (2003), sobre la biografía de Madeleine Riffaut, alias “Rainer”, una mujer que participó en la resistencia; *La voix de Jean Moulin* (2003), centrado en quien fue director del Consejo Nacional de la Resistencia en el marco de la ocupación francesa; *L'Espoir pour mémoire* (2003), a propósito de la intervención de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española, cediendo la palabra a diversos brigadistas; *Témoins de la libération de Paris* (2004), sobre la liberación de París, tal como su nombre indica, concediendo una especial singularidad al testimonio de Edgar Pisani; *Maréchal nous voilà? La propagande sous Vichy* (junto con Denis Peschanski, 2006), film que irónicamente toma el título de una canción encomiástica dedicada al mariscal Pétain para desarrollar a partir de esta figura los entresijos del sistema propagandístico empleado por el régimen de Vichy; *La France des camps 1938-1948* (2010), ya aludido anteriormente a raíz del sistema de campos francés desarrollado en el marco de la Francia ocupada; y el largometraje cinematográfico *L'instinct de Résistance* (2001), con declaraciones de Serge Silberman, Armand Gatti, Pierre Daix y Stephane Hessel sobre su encarcelamiento en campos de concentración.

Por lo que respecta a Jean Ortiz, es hijo de un republicano español exiliado y ejerce de profesor en la Universidad de Pau, dedicando su trayectoria profesional a escribir sobre política e historia española y latinoamericana⁸⁴³ así como trabajando de periodista en *L'Humanité* y en otros

entrevistador le pregunta acerca de la solidaridad entre los emigrados, el cineasta alude de nuevo al tema del exilio: “En 1956 no se puede decir que había emigración como la entenderíamos en la década siguiente, había un exilio organizado. En aquel París, mis primeros contactos, como te decía, fueron con gente del exilio, y sí había solidaridad”, en MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa, 2005, p. 96.

⁸⁴²Estos asuntos han sido tomados en consideración en las páginas 279-314.

⁸⁴³De entre sus abundantes publicaciones sobre España, los españoles o la resistencia podemos destacar, entre

medios de comunicación, aunque también ha trabajado en numerosas ocasiones como guionista y ha codirigido varios films. Concretamente todas sus incursiones en el terreno cinematográfico han sido en colaboración con el realizador bordelés Jean-Dominique Gautier, siendo autor de los siguientes guiones: *Guerrillero* (Jean-Dominique Gautier, 1996), *Le maquis de l'impossible espoir* (Jean-Dominique Gautier, 2003); *Fils de Rojo* (Jean-Dominique Gautier, 2009) y *Winnipeg, la traversée solidaire* (Jean-Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2012); todos ellos nombrados en la presente tesis doctoral⁸⁴⁴, siendo especialmente interesante el caso de *Fils de Rojo* en tanto que se centra en su propio padre y sus ideas, considerando cómo le ha marcado ser hijo de un republicano exiliado. Por lo que respecta a sus realizaciones relacionadas con el exilio español, éstas son *Espejo rojo* (Rouge miroir, Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2007), *Le cri du silence. Les fosses communes du franquisme* (Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2007), ésta última sobre la inhumación de las fosas comunes de las víctimas del franquismo y *Las compañeras* (Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2015), a propósito del rol que desempeñaron las mujeres en la defensa de la República española, considerando también la Retirada y la implicación de mujeres exiliadas que han proseguido la lucha antifranquista en Francia.

En relación a la tercera persona aludida, Linda Ferrer-Roca es autora de films como *Photographie d'un camp. Le Vernet d'Ariège* (Linda Ferrer-Roca, 1996), ya tenido en cuenta en el punto dedicado a los campos de internamiento franceses, y *Celui qui chante, son mal enchante* (Linda Ferrer Roca, 2005), una propuesta que elabora una reflexión sobre el papel que juegan las canciones en la creación de un imaginario común sobre un pasado histórico, centrándose en aquellas que la directora escuchó en su infancia cuando su padre las cantaba mientras ejercía de ebanista y que le comunicaban, indirectamente, que ellos no eran franceses.

Ya para concluir con el caso galo, simplemente mencionaremos un par de documentales que, si bien han sido realizados por franceses, tienen mucho que ver con el concepto de la segunda generación; concretamente se trata de *Pasos* (Olivier Moulai, 2009) e *Il nous faut regarder. Libres itinéraires d'exil e Jordi et José* (François Boutonnet, 2009)⁸⁴⁵; el primero parte de los testimonios de hijos de exiliados para narrar sus historias familiares y el segundo se centra propiamente en dos españoles que partieron siendo niños pero cuyas experiencias las conocemos también gracias al testimonio de sus hijos.

Respecto a los directores pertenecientes a la segunda generación de exiliados residentes en

otras, las siguientes: ORTIZ, Jean (Dir.): *Rouges. Maquis de France et...*, *Op. Cit.*; ORTIZ, Jean: *Guerrilleros en Béarn: étrangers "terroristes" étrangers*. Biarritz: Éditions Atlantica, 2007; ORTIZ, Jean: *De Madrid à Valparaiso, Neruda et le Winnipeg*. Biarritz: Éditions Atlantica, 2011.

⁸⁴⁴Véanse, respectivamente, las siguientes páginas: 232, 270, 285-286, 388-389.

⁸⁴⁵Mencionemos, además, que François Boutonnet estuvo detrás de la producción de un film ya aludido a propósito del campo de Argelès: *El campo de Argelers* (Felip Solé, 2009).

otros países que no sean Francia, destacaremos especialmente la figura de José Luis Peñafuerte, nacido en Bélgica en 1972. En este caso se trata de un realizador cuya filmografía, en su práctica totalidad, está estrechamente ligada con la memoria histórica y los movimientos migratorios relacionados con España; así lo atestiguan los siguientes títulos: *Niños* (2001), sobre el exilio de huérfanos de la Guerra Civil; *Aguaviva: El abrazo de la tierra* (2005), en relación a la inmigración en el Estado español; y *Los caminos de la memoria* (2009), a propósito de las víctimas del franquismo y la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, incluyendo el testimonio de Jorge Semprún; asimismo también ha dirigido treinta episodios de la serie documental *Exilio español en Bélgica* (2006). Igualmente en relación a otros países europeos simplemente citaremos el caso de Albert Solé, periodista nacido en el exilio en 1962, hijo del político comunista Jordi Solé Tura, director del film *Bucarest, la memoria perdida* (Bucarest, la memoria perdida, 2009), una propuesta que parte de la relación que tiene con su padre e intenta explorar en las vivencias de éste en un momento en el cual justamente las está olvidando a causa del Alzheimer; por consiguiente, el film gira en torno a la idea de la recuperación de la memoria en un doble sentido, tanto histórica como personal o vivencial.

Asimismo, al margen de realizaciones comerciales y en el terreno de la producción familiar en formatos subestandar, concretamente en 8mm y en súper 8mm, podemos aludir al archivo que ha constituido Manuel Coca García filmando a los suyos desde 1960 hasta 1985. Él vive en Burdeos y es hijo de personas represaliadas por la Guerra Civil española, pues su padre era un maquis y su madre había estado en muchas ocasiones en la cárcel por no querer darles información, residiendo en Miranda del Castañar, una localidad de la provincia de Salamanca. Pues bien, Manuel Coca partió a Francia y gracias a su archivo fílmico tenemos constancia de cómo vivió en su condición de emigrado en Burdeos, así como también sus filmaciones reflejan los cambios que ha sufrido la ciudad. Tiene en su haber interesantes imágenes entre las que hay, por ejemplo, la construcción del puente de Aquitania, comprendiendo desde los inicios de la obra hasta que ya estuvo terminada. De este modo, su archivo refleja cómo él y su familia vivieron los momentos de ocio y vacaciones, conteniendo imágenes de partidos de fútbol, corridas de toros, reuniones familiares en comidas, vacaciones en la playa y también festejos que no se celebran en Francia, pero sí en España, caso por ejemplo de la fiesta de la Epifanía: se ve a la familia con el roscón de Reyes y bailando con las coronas de papel en la cabeza, aunque al son de música extranjera y no española. Más allá de su fondo personal, conservado en bobinas, cabe decir que se han digitalizado 11 minutos de entre todas sus filmaciones y se han incluido, bajo el título de “Extraits de films super 8 de Manuel Coca”, como parte de los extras que incorpora la edición en DVD de *Ondas españolas* (Xavier Baduoin, Ismael Cobos, 2011), editado y distribuido por La Huit en 2011.

Ya para concluir este subapartado, únicamente queremos hacer una mención especial al caso del director de un film paradigmático al que ya le hemos dedicado cierta atención; nos referimos a *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), pues a pesar de tratarse de una realización desarrollada en México, ésta fue llevada a cabo por la propia comunidad de exiliados y su temática versa sobre este asunto. El cineasta y su esposa, María Luisa Elío, eran -tal y como ya hemos anticipado anteriormente- hijos de exiliados -así como también lo fue otra figura clave para este film y para el estudio de la cinematografía mexicana, Emilio García Riera-, motivo por el cual atenderemos, si bien brevemente, a la biografía de ambos. Por lo que respecta a Jomí García Ascot, cabe decir que nació en Túnez en 1927 ya que su padre era diplomático y de niño vivió en diversos sitios como Portugal, España y Francia, país este último en el que se hallaba cuando comenzó la guerra, sin embargo su familia partió a México en 1939, tierra donde se establecerían. De su biografía destacan dos aspectos relevantes para nuestro estudio: su vinculación en términos políticos y sentimentales con los exiliados y la importancia que tuvo en el seno del grupo Nuevo Cine. Por lo que respecta la primera cuestión, García Ascot participó en la creación del *Movimiento Español 1959* (ME'59), una agrupación de exiliados republicanos que apostaban por la continuidad de la lucha antifranquista, ocupando el cargo de secretario general hasta que se marchó a Cuba. Justamente esta partida a Cuba enlaza con el otro punto que hemos citado, es decir, la importancia que tuvo para la introducción de la modernidad cinematográfica en México, teniendo en cuenta que precisamente el film que ahora nos ocupa es una excelente muestra, sino la mejor, de los logros de este grupo. Si bien este joven ya tenía conocimientos de la historia del cine gracias a su interés y participación en el cineclub del IFAL, siendo el director del mismo desde 1949, el cual continuó como Cine Club Universitario de la UNAM a partir de 1951. En el terreno de la dirección cinematográfica, es fundamental su trabajo junto al productor Manuel Barbachano Ponce, de la empresa Teleproducciones S.A., compañía en la que ya empezó a trabajar en los años cincuenta. De hecho, colaboró con Carlos Velo en el guión de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), pero su trabajo se centró básicamente en la realización de noticiarios y documentales para la empresa; también intervino en determinados films, entre los que destaca *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958) y sobresale especialmente para la cuestión que nos ocupa *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959)⁸⁴⁶. Por lo que respecta a producciones propias, estas fechan de su estancia en Cuba, país en el que partió tras la invitación de Alfredo Guevara -otro exiliado en México quien, tras la revolución cubana, ocupó el cargo de director del ICAC (Instituto Cubano del Arte e Industria

⁸⁴⁶Juan Rodríguez especifica las diversas acciones que éste realizó en la industria cinematográfica y exactamente expone que hacia 1955 escribió el guión, no conservado, de *El anillo* (Tengan su globo), junto a Emilio Carballido y Cesare Zavattini, film que no llegó a realizarse, así como también rodó secuencias que luego Carlos Velo incluyó en *Torero* (1956). Véase: RODRÍGUEZ, Juan: "En el balcón vacío y el nuevo cine". En LLUCH, Javier (Ed.): *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Madrid: AEMIC, 2012, p. 96.

Cinematográficas)- filmando concretamente estos dos cortometrajes: *Un día de trabajo* (1961) y *Los novios* (1961), los cuales en principio tenían que formar parte del film *Historias de la Revolución* (Tomás G. Alea, 1960), pero luego fueron integrados a *Cuba '58* (José Fraga, Jomí García Ascot, 1962), junto a *Año Nuevo* de José Fraga. Por otra parte, cabe destacar que después de *En el balcón vacío* sólo realizará dos producciones: *Remedios Varo* (1966), interesante medimetraje de 30 minutos sobre la figura de esta pintora, también una exiliada española, y *El viaje* (1979), largometraje de ficción.

Asimismo, es preciso aludir a su participación en el seno de un grupo constituido por exiliados quienes, hastiados por las malas condiciones y mala calidad de la cinematografía mexicana del momento decidieron, en 1961, constituir el grupo Nuevo Cine con la finalidad de crear la revista *Nuevo Cine*, atalaya desde la cual defender un determinado tipo de producciones que corresponderían a aquellas del denominado cine de autor. Por lo que respecta a los integrantes de este grupo, éstos eran el propio director, junto al ya mencionado Emilio García Riera, pero también otros exiliados como son José de la Colina o Luis Vicens, así como Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi o Heriberto Lafranche, entre otros. Concerniente a la publicación, ésta tuvo una duración muy corta, pues se detuvo tras los primeros siete números, es decir, se editó entre abril de 1961 y agosto de 1962⁸⁴⁷.

En relación a su esposa, María Luisa Elío Bernal fue una escritora nacida en Pamplona hija del juez municipal y presidente de los Jurados Mixtos de Trabajo en dicha ciudad. Es interesante tener en cuenta determinados hechos que vivió a causa de la Guerra Civil española, pues sin lugar a dudas repercutieron en el film que nos atañe. En ese sentido procede recordar que su padre fue detenido el 19 de julio de 1936 delante de ella, su madre y sus dos hermanas, aunque pudo huir de la comisaría y residió, ocultándose, en la propia ciudad gracias a familias carlistas. Sin embargo, ya en 1939 intentó, y logró, cruzar la frontera, siendo internado en el campo de concentración de Gurs, pudiendo finalmente alcanzar París, donde le esperaba su familia. No obstante, allí lo detuvieron y la madre y las mujeres tuvieron que partir a Valencia, después a Barcelona y luego de nuevo a Francia hasta que desde El Havre partieron a México en 1940. Es en la capital de este país donde María Luisa Elío residió hasta su muerte acaecida el año 2009, integrándose ya en los años cincuenta en los círculos intelectuales de la ciudad y publicando diferentes obras literarias. Es necesario destacar también que ya poco después de llegar se interesó por aprender interpretación teatral, pues ingresó en la escuela de Seki Sano -director japonés

⁸⁴⁷La propia impresión de la revista da buena cuenta de la importancia que tenían los exiliados en este círculo, pues ésta se imprimía en la librería de Tomás Espresarte, también exiliado, cuyos hijos junto con Vicente Rojo y José Hernández Azorín fundarían Ediciones ERA, editorial que publicaría nada menos que la monumental *Historia documental del cine mexicano*, cuya referencia es: GARCÍA RIERA, Emilio: *Historia documental...*, *Op. Cit.*

seguidor de las teorías de Meyerhold y Stanislavski-, información relevante en tanto que ella fue la actriz que representó a la niña protagonista en su edad adulta.

No obstante, además de estas dos figuras que responden al perfil de los emigrados que valoramos en este punto, es fundamental tener en cuenta su deseo expreso de que los actores que interpretasen el film no fuesen profesionales y no sólo eso, sino que además todos ellos debían ser o bien exiliados o bien descendientes de ellos. Incluso en términos de producción también se trata de una propuesta producida por parte de exiliados o de sus descendientes, pues hablamos de una realización llevada a cabo totalmente al margen de la industria⁸⁴⁸, desarrollándose en régimen de autofinanciación; lograron reunir en total 4000 dólares y con ellos tuvieron que comprar una cámara, concretamente una Pathé Webo de 16 mm, las cintas de película y costear el revelado. A pesar de todas las dificultades, gracias a no depender del sistema industrial, lograron un muy buen resultado filmado con mayor libertad.

2.2.7.3.- LA TERCERA GENERACIÓN

Respecto a los directores nietos de exiliados, podemos mencionar a varios de ellos que trabajan como realizadores de cine y que justamente han dedicado alguno de sus films a las vivencias de sus abuelos, una cuestión que, en la mayoría de los casos, se justifica a partir de la idea que sostiene la necesidad de recordar estos hechos para evitar que caigan en el olvido, un olvido cada vez más cercano cuando ya quedan pocos supervivientes de estos acontecimientos. Sin duda, de nuevo, Francia ha sido el país que más ejemplos ha proporcionado al respecto; destacamos a continuación los títulos que nos parecen más ejemplares, todos ellos ya considerados anteriormente: *Ceux qui sont restés* (Florence Lloret, Michel André, 1999), *Petite rue Saintogé* (Céline Alcazar, 1999) y *No pasaran, album souvenir* (Henri-François Imbert, 2003). Asimismo, también en los últimos años se han realizado numerosos proyectos que, bien sea sobre el exilio en concreto, la Guerra Civil española o sobre las víctimas del franquismo en general, pretenden recoger la memoria de aquellos que fueron represaliados o de los familiares de éstos, empleando siempre la figura de los testimonios. Una opción que en el ámbito del cine español ya comenzó en la década de los noventa, tal como acertadamente ha señalado Rafael R. Tranche, en

⁸⁴⁸Por lo que respecta a la cuestión económica, debieron recaudar dinero entre los diferentes miembros implicados en el film, una cuestión que aparece muy bien expuesta por parte de Charo Alonso en las siguientes palabras: “*Los amigos aportaron el dinero que podían; un 15% del total se obtuvo con la venta de tres cuadros donados por tres pintores españoles exiliados: Vicente Rojo, que además hizo los títulos de crédito de la película, Juan Soriano y Souza. [...] Por supuesto, ninguno de los actores cobró nada por su participación*”, en ALONSO, Charo: “Una mirada hacia lo perdido...”, *Op. Cit.*, p. 144.

producciones como *Asaltar los cielos* (Javier Rioyo, José Luis López Linares, 1996)⁸⁴⁹ -en este caso sobre el exilio a México-, pero que sin embargo tomará gran fuerza en los años siguientes, no sólo por tratarse de propuestas poco costosas y de fácil rodaje, sino también a tenor del desarrollo de iniciativas que tienen que ver con el proceso de recuperación de la memoria histórica. Un asunto que, evidentemente, se encuentra estrechamente vinculado a conceptos muy en boga actualmente, tales como el deber de memoria, el derecho a la memoria, las políticas de la memoria, los lugares de memoria o el movimiento memorialista. Unas ideas que han tomado mucha fuerza en los últimos años, tanto antes como después de la aprobación de la que conocemos como “Ley de memoria histórica” (Ley 52/2007, de 26 de diciembre), relativa al derecho individual a la memoria personal y familiar de cada uno de los ciudadanos, asunto que aquí únicamente apuntamos y que desarrollaremos con mayor atención en el punto consecutivo⁸⁵⁰.

⁸⁴⁹Véase: TRANCHE, Rafael: “Mémoire et témoignage dans le cinéma de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) à *Los niños de Rusia* (2001)”. En FEENSTRA, Pietsie: *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Condé-sur-Noireau: CinémAction, Corlet Éditions, 2009, p. 48.

⁸⁵⁰Queremos hacer constar que en este apartado no hemos tenido en consideración aquellos realizadores hijos o nietos de españoles emigrados por razones económicas, pues únicamente valoramos la cuestión del exilio, sería sin embargo el caso de Fernando Melgar o de Carlos Iglesias, entre otros. Este tema se ha valorado en su correspondiente punto, “El punto de vista: primera y segunda generación”, pp. 1055-1076.

2.2.8.- DISTINTAS VOCES: FIGURAS HISTÓRICAS Y TESTIMONIOS ANÓNIMOS

*Honrar la memoria de las gentes anónimas es una tarea más ardua que honrar la de las personas célebres.
La idea de construcción histórica que se consagra a esta memoria de los que no tienen nombre.
Walter Benjamin, Sobre el concepto de la Historia.*

En este punto abordaremos varias cuestiones para poder aproximarnos al papel que han jugado los testimonios en las producciones fílmicas relativas al exilio y las inflexiones o variaciones que ha sufrido su empleo. En ese sentido, comenzaremos valorando el rol que protagonizaron en las realizaciones de los años setenta, atendiendo a la gran presencia e importancia que tuvieron en el seno de diversas propuestas, un asunto que deriva sin duda justamente del retorno de los emigrados políticos: fue posible a partir de ese momento conceder la palabra a personas que habían sido silenciadas hasta entonces. Por consiguiente, estas figuras que actuarán como testimonios corresponderán -en su inmensa mayoría- a personajes relevantes en términos históricos y se utilizarán para acercarse a las realidades vividas en diversos contextos, efectuando análisis de periodos históricos concretos. Sin embargo, más adelante se producirá un viraje significativo: los testimonios se convertirán en ejes esenciales para aproximarse a diferentes temas o a figuras clave con total independencia de la relevancia histórica de los mismos. Es decir, actuarán como testimonios absolutamente válidos personas que hayan vivido los hechos históricos, al margen de tratarse de figuras conocidas o anónimas; el haber sufrido determinados acontecimientos los legitima como transmisores de memoria. Por ello, aquellos documentales o reportajes focalizados en personajes o en periodos históricos concretos se estructurarán a partir de ellos, una cuestión que veremos al trazar un mapeo a través de algunas de las propuestas centradas en determinados episodios o en exiliados que corresponden a figuras relevantes del comunismo, anarquismo, socialismo o republicanismismo en términos generales o incluso en relación a algunos intelectuales. Una vez constatado el auge de esta vía testimonial, será preciso atender a el porqué de su abundante uso en los últimos años, adentrándonos en el concepto de la memoria histórica y de las políticas de la memoria, acercándonos, por una parte, a la pujanza de la memoria oral y a los distintos métodos y posicionamientos vinculados a la investigación en ciencias sociales y, por otra, a las distintas reivindicaciones de recuperación de la memoria histórica. Una vez trazado este marco, tendremos el utillaje necesario para navegar entre algunas de las principales producciones de no ficción que evidencian el realce y la prosperidad de este tipo de propuestas que procuran insistir en el imperativo ético de recuperar la memoria de los vencidos. Una vez considerados todos estos asuntos y ya para concluir, nos acercaremos sucintamente a dos realizaciones que desde el terreno de la ficción se constituyen en epítome de todas estas tendencias: *Tierra encima* (Sergio Morcillo, 2005) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2002).

Una vez bosquejada en términos generales la estructura del presente punto y entrando ya en materia, podemos afirmar que a partir de todo lo comentado hasta el momento es fácil constatar en términos cuantitativos dos presunciones válidas en el contexto actual: la existencia de un mayor volumen de films de no ficción en detrimento de los de ficción y, dentro de esta inclinación general, un uso abrumador de la figura de los testimonios. Evidentemente ello no implica que entre los años cincuenta y los noventa no contemos con varias propuestas de ficción y de recreación histórica que muestren a exiliados tanto durante la contienda -caso de los niños evacuados- como en la inmediata posguerra o posteriormente; sin embargo, será en los setenta cuando se produzca un cambio de suma importancia que alterará de manera sustancial el panorama fílmico: empezarán a regresar algunas figuras históricas que hasta ese momento habían permanecido en el extranjero, de tal modo que a partir de entonces será posible conceder la palabra a voces que durante décadas habían permanecido absolutamente silenciadas. Es en ese contexto en el que sobresalen producciones españolas como *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (Cooperativa de Cine Alternativo [Rosa Babí, Bartomeu Vilà, Joan Simó], 1977), *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán, Luis Galindo, 1977) o *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), cada una de ellas con una orientación ideológica diferente pero con el común denominador del empleo de testimonios como eje fundamental, cuando no prácticamente único⁸⁵¹.

Se trata, en todos estos casos, de productos que pretenden realizar una radiografía sobre un periodo histórico concreto o sobre alguna cuestión en particular a partir del empleo de testimonios⁸⁵², entre los cuales se hallarían exiliados, aunque según el film y la orientación del

⁸⁵¹También existen realizaciones extranjeras que en fechas parecidas reunieron figuras relevantes correspondientes a exiliados que lucharon en la Guerra Civil, sobresaliendo al respecto un par de producciones italianas; nos referimos a los casos del capítulo titulado “Guerra di Spagna” (Enzo Biangi, 1967), perteneciente a la serie *Dossier*, de la cadena RAI-1, o bien a *Autobiografía di una guerra civile* (1975-1978). En el primero de ambos participaron interbrigadistas italianos, camisas negras, un historiador y personalidades como Dolores Ibárruri, Enrique Lister o Isabel García Lorca; el segundo, bajo un título genérico, compila una serie muy amplia de entrevistas producidas y conservadas en el *Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza* (ANCR), fechadas entre 1975 y 1985 y realizadas tanto a interbrigadistas como a combatientes republicanos, reuniendo a todas las tendencias de la izquierda y atendiendo fundamentalmente a exiliados. La realización de entrevistados es extensísima y, entre ellos, encontramos, entre otros, emigrados políticos como Diego Abad de Santillán o Rafael Alberti. La relación completa de éstos puede consultarse en: AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.): *Catálogo General del Cine de..., Op. Cit.*, pp. 147-148 y 519.

⁸⁵²Resulta muy interesante la reflexión que plantea Vicente J. Benet en torno al empleo de los testimonios, sosteniendo que el cine español de la transición no se preocupó por emitir una lectura crítica del pasado, “*Pero aun así, cuando estos temas fueron tratados, la estrategia fundamental fue la de construir, en general, una memoria literal: se trató de dejar el testimonio en estado puro. Esta estrategia permitió el desarrollo de una vertiente documentalista muy importante y específica del cine español de los años setenta y ochenta. Un tipo de estilo fílmico que supone un ejemplo interesante del tratamiento de la memoria y, sobre todo, una opción por su exploración emotiva, subjetiva, incluso sentimental, que hasta cierto punto se convirtió en característico del cine español*”, en BENET, Vicente J.: “La nueva memoria: imágenes de la memoria en el cine español de la transición”. *Anales*, núm. 3-4, 2000-2001, p. 169.

mismo éstos serán en su mayor parte de una tendencia política u otra, pudiendo conocer sus opiniones directas sobre los asuntos que comentan sin ser mediadas, interpretadas, reinterpretadas o reconstruidas por nadie; no obstante, evidentemente siempre queda la mediación de la puesta en escena, el montaje, el acompañamiento sonoro, etc. Por consiguiente podemos afirmar que en cuanto a contenidos ideológicos probablemente sean estas producciones las que de una manera más directa nos aportan más materiales, así como también en numerosos casos se contraponen las opiniones de unos y otros y, gracias a aunar a gente de diferentes vertientes políticas, también permiten ver las contradicciones existentes sobre un mismo tema y los numerosos disensos, proporcionando información sobre determinados asuntos de una manera más contrastada y menos maniquea.

Por otra parte, en relación a los títulos citados, sin duda los más interesantes son los dos aludidos en último lugar, pero ubicaremos también las otras dos propuestas aunque sea de una manera muy sintética. En ese sentido y por lo que respecta a la primera mencionada, *Entre la esperanza y el fraude: España 1931-1939* (Cooperativa de Cine Alternativo [Rosa Babí, Bartomeu Vilà, Joan Simó], 1977), se trata de una producción de evidente tendencia anarquista y, en relación al tema del exilio, lo considera en tanto que aparece gente cruzando la frontera, planteado dentro de un contexto que valora el desencanto del pueblo en contraposición con las expectativas iniciales a raíz de la proclamación de la República en 1931. Asimismo, el largometraje combina distintos tipos de fuentes de diferente procedencia, desde material rodado durante la guerra y fotografías hasta filmaciones en color realizadas por parte de la cooperativa formada por Bartomeu Vilà, Joan Simó, Mercè Conesa y Rosa Babi. En cuanto a los planteamientos que presenta, vale decir que además de considerar el propio enfrentamiento entre los fieles a la República y los partidarios del alzamiento, tiene un especial interés en mostrar las propias discrepancias que se dieron en el seno de la izquierda y las consecuencias que éstas tuvieron en el desenlace de la guerra⁸⁵³. Todas estas cuestiones que acabamos de comentar quedan muy bien resumidas en las siguientes palabras de Alberto Berzosa Camacho: “[...] [El film] evidencia algo que está patente en la sociedad desde la muerte del dictador, como es el hecho de volver la mirada hacia la II República y la guerra para retomar las posiciones que se mantuvieron entonces, con lo que se recupera de nuevo el enfrentamiento y disgregación de la izquierda, que tuvo lugar cuarenta años antes. Este film, dentro de la CCA, fue realizado por el grupo de L'Hospitalet, de marcada tendencia anarquista, lo cual va a condicionar su contenido, haciendo así una importante aportación al panorama cultural de su tiempo”⁸⁵⁴.

⁸⁵³Concretamente las personalidades entrevistadas son las que siguen: Jordi Arquer, Joan Ferrer, Arsenio Gimeno, Arthur London y Federico Melchor.

⁸⁵⁴BERZOSA CAMACHO, Alberto: “La Central del Corto, recuperar la experiencia”. *O olho da história*, núm.

En relación al segundo film apuntado, *España debe saber* (Eduardo Manzanos, 1977), vale decir que se confecciona a partir de diferentes entrevistas ordenadas según distintos temas, articulados casi a modo de episodios -siete en total- y cada uno de ellos va acompañado de un comentario realizado por personalidades que, desde luego, tuvieron una gran significación política⁸⁵⁵, de la misma manera que las entrevistas también se realizaron a personas destacadas⁸⁵⁶. Junto con dichos diálogos, se muestran materiales de diferente naturaleza, desde fotografías a fragmentos filmados, siguiendo el mismo procedimiento que los anteriormente mencionados. Sin embargo, aquello más interesante de esta realización y que la convierte en algo distinto a las otras citadas es su concepción ideológica, pues se trata de un film explícitamente franquista -basta ver las listas de entrevistas y comentaristas, con algunos integrantes de la flor y nata del régimen- aunque se realizase tras la muerte del Caudillo. Una propuesta, por otra parte, de un cineasta que debutó con una película ya considerada como es *Suspense en comunismo* (1956) y que además ya había dirigido *¿Por qué morir en Madrid?* (1966), como réplica al film *Mourir à Madrid* (Frédéric Rossif, 1963)⁸⁵⁷; *Canciones de nuestra vida* (1975), como réplica a *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971); y todavía en 1981 hizo *Franco, un proceso histórico*.

No obstante, el tema del exilio no goza de un espacio destacado en la producción que ahora nos ocupa, aunque sí que guarda una vaga relación con este asunto en tanto y en cuanto uno de los comentaristas es Diego Abad de Santillán -encargado de la exégesis a propósito de Julián Besteiro-, justamente una de las personalidades que tuvo que vivir esta condición y que será una figura fundamental, como es obvio, para el siguiente film del que nos ocuparemos⁸⁵⁸.

Evidentemente nos referimos a *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego Santillán, Luis Galindo, 1977)⁸⁵⁹, largometraje que toma parte de manera indiscutible a favor de los

10, abril 2008, sin paginación.

⁸⁵⁵Una lista detallada de éstas es la siguiente: Diego Abad de Santillán, José Mario Armero, Enrique Azcoaga, E. González Barreto, Ricardo de la Cierva, Julián Cortés Cabanillas y Manuel Tamayo.

⁸⁵⁶Por lo que a los entrevistados se refiere, la galería comprende a las siguientes personas: José María Areilza, Gonzalo Fernández de la Mora, José María Gil Robles, José Antonio Girón de Velasco, Felipe González, Julián Hedilla y Juan Vila Reyes.

⁸⁵⁷En cuanto a estudios comparativos sobre estos dos títulos sobresalen los de Nancy Berthier, cuyas referencias son las siguientes: BERTHIER, Nancy: “¿Por qué morir en Madrid? Contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 51, 2005, pp. 126-140; BERTHIER, Nancy: “La réponse espagnole à *Mourir à Madrid*: une histoire de mémoire”. En DELPORTE, Christian; DUPRAT, Annie (Dirs.): *L'événement, représentation, mémoire*. Paris: Créaphis, 2003, pp. 249-266.

⁸⁵⁸Por otra parte, cabe decir que el largometraje tuvo problemas con la censura, pues de él se suprimió todo el episodio relativo a Franco y a Don Juan de Borbón. Véase al respecto: GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: “Censura cinematográfica y represión cultural”. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 5 (Censura y literaturas peninsulares), 1987, p. 133.

⁸⁵⁹La relación completa de las personalidades entrevistadas en este film es la siguiente: Diego Abad de Santillán, Víctor Alba, Rafael Alberti, Fray Bonifacio Atauñ, Iñiqui de Azpiazu, Fernando Collado, José García Pradas, Valentín González, Julián Gorkin, coronel Vicente Guarner, Eduardo de Guzmán, Manuel de Irujo,

posicionamientos y acciones de la Confederación Nacional del Trabajo-Federación Anarquista Ibérica (CNT-FAI), tratando cuestiones como la organización y gestión del Partido Comunista Español o el papel que jugó Stalin en el transcurso de la Guerra Civil a partir del pacto entre la Unión Soviética y Alemania; no en balde uno de sus directores es el dirigente anarquista Diego Santillán, quien se basó en los argumentos que se utilizaron en el libro homónimo escrito por su padre⁸⁶⁰. De hecho, podríamos afirmar que el proyecto se constituye en una suerte de interpretación de la República y de la contienda queriendo exponer el porqué de la derrota republicana y, puesto que en el enfoque es claramente anarquista, articula una patente crítica al comunismo de un modo quizás demasiado directo, con un tono claramente militante y propagandístico carente de reflexión. En definitiva, para poder defender las tesis anarquistas se opta por no incluir entrevistas a personas que pudiesen llevarles la contraria y, consecuentemente, romper ese supuesto consenso.

En relación al último film citado, *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), cabe decir que se trata de una propuesta sobre la Guerra Civil y la posguerra española que emplea material de archivo y declaraciones de personajes importantes, tal es el caso, entre otros, de Dolores Ibárruri, José María Gil Robles o Diego Abad de Santillán⁸⁶¹. Así pues, entre otros asuntos, este largometraje recoge el testimonio de muchas personas que tuvieron que exiliarse y éstas exponen cuáles fueron sus vivencias durante este convulso periodo. Naturalmente en el contexto de la Transición es muy coherente que se desarrollasen este tipo de iniciativas que concedieron un protagonismo total a los testimonios, pues tal como hemos mencionado no debe olvidarse que precisamente fue en estas fechas cuando parte de los que se habían exiliado regresaron al país, de manera que en el fondo lo que se hizo fue ceder y conceder la palabra a quienes habían tenido que

Juan Manuel Molina, José Prat, Claudio Sánchez Albornoz, Antonio María Sbert, Josep Tarradellas y Eduardo Val.

⁸⁶⁰Éste era Diego Abad de Santillán, nacido en España y cuyo nombre real era Sinesio Baudillo García Fernández, figura clave dentro de la militancia en el movimiento anarcosindicalista en España y Argentina, y que trabajó como escritor y editor. De entre su amplia producción escrita, podemos destacar las siguientes obras: ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *Contribuciones a la historia del movimiento obrero español* (1962-1971). Puebla: Editorial Cajica, 1962-1971, 3 vols.; ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *El movimiento anarquista en la Argentina. Desde sus comienzos hasta el año 1910*. Buenos Aires: Argonauta, 1930; ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *La revolución y la guerra de España*. La Habana: 1938; ABAD DE SANTILLÁN, Diego; LÓPEZ ARANGO, Emilio: *El Anarquismo en el movimiento obrero*. Barcelona: Cosmos, 1925. Por lo que respecta a la referencia bibliográfica completa de la obra que nos ocupa, ésta es la siguiente: ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *¿Por qué perdimos la guerra? Una contribución a la historia de la tragedia española*. Buenos Aires, Editorial Imán, 1940. En relación a su hijo, Diego Santillán, éste fue un guionista y director de cine que vivió en Argentina, pues allí estaba exiliado, pero cuando murió Franco regresó al Estado español. Por lo que respecta a Luis Galindo, éste nació propiamente en Argentina, país en el que también recibió su educación.

⁸⁶¹La relación completa de las personas entrevistadas en el film es la que sigue: Diego Abad de Santillán, Francesc Benages, Federico Escofet, Ramón Fernández Jurado, Fernando García de Teresa, José María Gil Robles, Julián Gorkin, Eduardo Guzman, Dolores Ibaruri, David Jato, Enrique Líster, Jaume Miravittles, Federica Montseny, María Rovira, Ricardo Sanz, Josep Tarradellas, Miguel Utges, Rafael Vidiella y José Luis Vilallonga.

permanecer en silencio y, en muchos casos, alejados físicamente del estado. Esta voluntad queda muy bien explicada en palabras de Ángel Luis Hueso: “*Pero no se trata solamente de recuperar etapas cronológicas o acontecimientos concretos, sino también de volver a incorporar a nuestra realidad cotidiana a las personas que fueron protagonistas de aquellas vivencias y que con su proximidad física podían suponer una vinculación más inmediata con aquellos momentos del pasado; de ahí la importancia del retorno desde el exilio de aquellos hombres y mujeres que representaban una tradición que, con gran dificultad, seguía viva por encima del paso del tiempo*”⁸⁶².

No obstante, dentro de esta vertiente de films que recogen declaraciones de testimonios, *La vieja memoria* ocupa sin duda un lugar privilegiado puesto que se trata de un largometraje realmente capaz de aunar personalidades relevantes y significativas de ambos bandos de la contienda sin simplificar para nada sus discursos y evitando conceder una mayor importancia a unos u otros. Evidentemente el panorama de entrevistados nunca puede alcanzar una completitud total, pues algunos de ellos reusaron participar y otros simplemente habían muerto, pero a pesar de ello el elenco que presenta es más que completo. No obstante, es la última parte de la propuesta, es decir, la doceava, la que de una manera más inmediata está consagrada al tema de la derrota y, consecuentemente, al exilio. De hecho, la propia elaboración del film pone de manifiesto la importancia que tuvo la emigración política, pues para poder entrevistar a las personalidades que en él aparecen fue necesario que Jaime Camino se trasladase a distintos lugares tales como Madrid, París, Bruselas, Toulouse, Quimper, Saint-Martin-Le-Beau o Moscú, empezando por Florencia en octubre de 1976 (allí se produjo un encuentro de excombatientes de las Brigadas Internacionales)⁸⁶³. Probablemente los mayores logros de la realización pueden especificarse en dos aspectos: el primero de ellos es el ya mencionado de la integración física de gente de ideologías opuestas, evidenciando la pluralidad de enfoques y tendencias, mientras que el segundo correspondería al hecho de apostar por una visión de conjunto si bien no por ello unitaria, no deseando simplificar las voces o reducirlas a una prevaleciente, sino optando incluso por una opción que le aporta riqueza y que no es otra que la de mostrar las contradicciones de los propios discursos y los disensos entre los diversos entrevistados. Incluso en términos formales es más interesante que las otras iniciativas de este tipo, pues las diferentes entrevistas están montadas de tal manera que mediante falsos *raccords* parece que los protagonistas estén unos al lado de otros, debatiendo los asuntos a modo de emisor-receptor no sólo con el espectador, sino también

⁸⁶²HUESO, Ángel Luis: “La Vieja Memoria 1977 [1978]”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997, p. 780.

⁸⁶³El origen de dicho proyecto se halla en una fecha bastante anterior, tal como es 1970, pues en ese momento Jaime Camino y Román Gubern barajaron la posibilidad de congregar testimonios de figuras públicas que hubiesen participado en la contienda. Para más información, véase: GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra...*, *Op. Cit.*, pp. 177-180.

entre ellos. Gracias a todos estos elementos se pretende suscitar una reflexión a la audiencia, la cual puede percibir la complejidad de las situaciones y los diferentes puntos de vista de los testimonios, quienes si bien en ciertos temas pueden estar de acuerdo, también las desavenencias son evidentes, contribuyendo todo ello a transmitir la complicación de los hechos que se sopesan⁸⁶⁴.

Una vez consideradas estas realizaciones españolas, es relevante tener en cuenta que también existen producciones extranjeras que, partiendo de testimonios, abordan el exilio español, siendo sin lugar a dudas la más significativa de todas ellas aquella realizada por Jorge Semprún, justamente un emigrado político al que ya hemos aludido en numerosas ocasiones. Nos referimos al caso paradigmático de *Les deux mémoires* (1974), una propuesta que si bien finalmente tiene una duración asequible (141 minutos), inicialmente se rodaron unas cuarenta horas de material; advirtamos también que no se ha estrenado comercialmente en España, aunque sí se ha proyectado en filmotecas. La significación de este largometraje es innegable, no sólo por anteceder a *La vieja memoria*, sino también por tratarse de la única realización de Jorge Semprún -filmó las entrevistas con la ayuda del director cinematográfico Alain Corneau- y, además, a pesar de no tratarse de una ficción, ejemplifica muy bien cuál era su punto de vista. Por lo que respecta a su estructura, toda ella está compuesta de entrevistas a un elenco bastante grande de personalidades políticas y es ahí donde radica su interés, pues lo que se propuso es dar testimonio de las dos memorias, es decir, reunir a figuras importantes de ambos bandos y, consecuentemente, no ofrecer una visión limitada a una de las dos perspectivas. Aun así, es fundamental tener en cuenta que en el film se hace muy evidente una ausencia: la de políticos socialistas -algo curioso para quien terminaría siendo ministro del PSOE-, así como también Román Gubern señala la falta de personajes importantes dentro del nacionalismo histórico catalán y vasco, junto con una derecha poco representada⁸⁶⁵. Cabe destacar que no sólo recoge el testimonio de personas ya destacadas durante la contienda, sino también de gente que en esas fechas eran niños o incluso de individuos nacidos en el exilio, así como incorpora a diversos especialistas en el tema e historiadores⁸⁶⁶. A pesar de todo, la verdad es que este film no tuvo en Francia demasiada buena

⁸⁶⁴Emblemático es al respecto, por ejemplo, que La Pasionaria afirme no haber conocido nunca a Federica Montseny, mientras que en cambio ésta por su parte afirma lo contrario, tal como se pone de manifiesto en el capítulo “¿Guerra o revolución?”.

⁸⁶⁵GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra...*, *Op. cit.*, p. 137. A pesar de ello, las figuras que dan voz a la derecha son también las de un cierto tipo de disidencia u oposición, caso de Dionisio Ridruejo -quien consideró que las directrices del Régimen se opusieron a sus posicionamientos vanguardistas de raigambre fascista- y José María Gil Robles -un representante de la oposición conservadora-.

⁸⁶⁶La relación total de las personalidades que aparecen entrevistadas en el film es la siguiente: Juan Andrade, Santiago Carrillo, María Casares, Carmen Claudín, Fernando Claudín, Xabier Domingo, Lucy Duran, Nuria Espert, Ian Gibson, José María Gil Robles, Juan Goytisolo, Manuel de Irujo, Gabriel Jackson, Lucio Losa, José Martín Artajo, José Menese, Yves Montand, Federica Montseny, José Peirat, Raimon, Dionisio Ridruejo, Simón Sánchez Montero, Wildebrando Solano y Abad Primado de Montserrat.

acogida (ni de audiencia ni de crítica) y Román Gubern atribuye tal situación al hecho que los franceses realmente no conocían con la debida profundidad la situación y que en cambio, aunque no fuese posible en aquellos momentos, era el público español el que hubiese sido el destinatario lógico del film⁸⁶⁷. Si consideramos el propio contenido de la propuesta, es fundamental tener en cuenta que ésta comienza con imágenes de 1970 de las playas de Argelès-sur-Mer, Saint Cyprien y Barcarès, es decir, unos espacios que en ese momento estaban abigarrados de turistas y campings; unas vistas que se contraponen de manera muy evidente con otras de archivo que muestran estos mismos lugares cuando sirvieron como campos de refugiados para los españoles republicanos exiliados⁸⁶⁸. Asimismo, también es preciso comentar que si bien anteriormente hemos subrayado la importante ausencia de figuras de la derecha, es cierto que el film refleja perfectamente los diversos pareceres de la izquierda -comunismo ortodoxo, marxismo revolucionario y anarquismo-, urdiendo un buen panorama de la evolución de esta tendencia y exponiendo una visión al mismo tiempo personal; no queremos decir que su punto de vista empañe el discurso de los otros o lo manipule en favor de una sola ideología, pero sí que le permite al realizador contraponer la visión de la antigua izquierda con la actual y tratar, nuevamente, el tema que ya abordó en los films ya considerados de *La guerra ha terminado* y *Las rutas del sur*. De hecho, llegará incluso a incluir un fragmento del primero mencionado -concretamente aquella secuencia en la cual Yves Montand, en tanto que *alter ego* de Semprún, detalla a quien representa su mujer los diversos motivos por los cuales difiere de las directrices del partido-, así como también incluirá al propio actor en el film con la finalidad de que le entreviste a él mismo. Justamente dicho interprete le preguntará a Semprún cuál es el enfoque político que le concede al largometraje, una cuestión a la que el intelectual responderá que simplemente su propósito es el de “escuchar”; no obstante, es evidente que el film se convierte un buen vehículo para que de nuevo Semprún pueda exponer sus pareceres y tomas de posición, llegando a implicarse a nivel personal -e incluso sentimental⁸⁶⁹- en la realización, convirtiéndose pues,

⁸⁶⁷GUBERN, Román: *1936-1939: La guerra...*, *Op. Cit.*, p. 137.

⁸⁶⁸También en el film se tendrá en cuenta otra cuestión fundamental para el exilio que ya hemos valorado anteriormente: la participación española en la Segunda Guerra Mundial.

⁸⁶⁹Una idea que el propio realizador expresa muy bien cuando alude al largometraje en su libro *Adieu, vive clarté*, una obra centrada en la nostalgia que sintió cuando se encontraba en el exilio, cerca de la frontera franco-española (en Biriattou) y antes de ser deportado a Buchenwald, navegando -nuevamente- a través su memoria y sus recuerdos. Una mención significativa al film que evidencia el tono personal y vivencial del mismo es la siguiente, en la cual explica que decidió terminarlo con una imagen procedente de un noticiario de la época en el que “*aparece de espaldas un muchacho que acaba de desembarcar en Bayona con otros refugiados españoles. Y que alza el puño para hacer el saludo del Frente Popular. También nosotros nos habíamos trasladado a Bayona, huyendo del avance de las tropas del general Franco que se dirigían hacia Bilbao. Aquel muchacho hubiera podido ser cualquiera de nosotros. No se le ve la cara pero alza el puño: cada uno de nosotros hubiera podido hacer ese gesto, en el muelle de Bayona, ante la umbrosa plaza donde se yergue el quiosco de la música. No se le ve la cara, pero el gesto le identifica como uno de nosotros: nuestro semejante, nuestro hermano. Tal vez un jubiloso día, en la antigua imagen en blanco y negro, ese muchacho que alza el puño vuelva la cabeza sonriendo y pueda yo reconocer su rostro. El de uno de mis*

también, en un medio para expresar su memoria⁸⁷⁰.

Evidentemente, además de estas propuestas corales, existen también documentales o reportajes centrados en alguna personalidad histórica, tratándose obviamente de producciones que apuestan por profundizar en los eventos biográficos de una figura en concreto, de ahí que proporcionen un retrato más complejo de las personas en las que se focalizan y, por consiguiente, también de su militancia política. Nos referimos a iniciativas tales como *Dolores* (José Luis García Sánchez, Andrés Linares, 1980) o “Dolores Ibárruri. Una vida apasionada” (María Antonia Iglesias, 1985), producido por Televisión Española y perteneciente a *Informe Semanal*, ambos focalizados en la figura de la Pasionaria, dirigente del Partido Comunista Español (primero como Secretaria General y luego como Presidenta); asimismo también en esta línea encontraríamos *Carrillo, comunista* (Manuel Martín Cuenca, 2008), una realización que presenta un recorrido a través de la vida de este político, sucesor de Dolores Ibárruri en el cargo de Secretario General del PCE, empleando en este caso muchos materiales de archivo e incluyendo, a su vez, una entrevista que se constituye en el elemento principal del film y que ofrece un testimonio muy personal y comprometido de este hombre absolutamente lúcido a sus noventa y dos años. Puesto que acabamos de aludir a algunos de los títulos dedicados a personajes de gran importancia, también se ha considerado oportuno citar algunas de las propuestas centradas en figuras de segundo orden, tal sería el caso de *Valentín González “El Campesino”* (Manuel Garrido Palacios, 1982) o de *Jesús Monzón. El líder olvidado por la historia* (Enric Canals, 2011), ambas consideradas anteriormente cuando ha sido oportuno⁸⁷¹.

Si bien acabamos de traer a colación algunos ejemplos de trabajos centrados en figuras destacadas del comunismo, opción ideológica que ya hemos tomado en consideración en numerosos puntos de este bloque, atendiendo también a las propuestas de representación existentes desde el ámbito de la no ficción, acto seguido citaremos algunas de las producciones focalizadas en personalidades relevantes del anarquismo español. Valgan a modo de ejemplo en este sentido iniciativas como *Quico Sabaté* (Colectivo Penta, 1980); “Federica Montseny” (Pedro

hermanos muertos, tal vez; ¿Álvaro?, ¿Francisco?”, en SEMPRÚN, Jorge: *Adiós, luz de veranos*. Barcelona: Tusquets, 2011, p. 68. (El libro originalmente fue escrito en francés, su referencia exacta es la que sigue: SEMPRÚN, Jorge: *Adieu, vive clarté*. Paris: Gallimard, 1998).

⁸⁷⁰La relevancia de la memoria en toda la obra de Semprún, tanto en sus incursiones en el ámbito cinematográfico en tanto que guionista o como director en este caso, así como en su sólida trayectoria literaria, es un asunto que queda magistralmente recogido también en la obra *Adieu, vive clarté*, concretamente cuando el autor aborda la importancia de recordar del siguiente modo: “*Cuanto más rememoro, más se enriquece y se diversifica lo vivido antaño, como si la memoria no se agotase, no se vaciase lentamente su agua tornasolada de las remembranzas estancadas, no se escogiese como una piel de zapa, sino que, por el contrario, se expandiese, dilatándose en el espesor del tiempo acumulado*”, en SEMPRÚN, Jorge: *Adiós, luz...* *Op. Cit.*, p. 187.

⁸⁷¹En relación al primer film mencionado, véase la página 316; por lo que respecta al segundo, las páginas que le corresponden son las 281-282.

Gil Paradela, 1991), perteneciente a la serie *Mujeres* dirigida por Silvia Arlet y producida por TVE; *Granados y Delgado, un crimen legal* (Lala Gomá, Xavier Montanyà, 1996), sobre la muerte de Francisco Granado y Joaquín Delgado, una producción de La Sept ARTE, Point du Jour y Oviedo TV; *El honor de las injurias* (Carlos García-Alix, 2007), centrado en la figura de Felipe Sandoval; *Lucio* (Aior Arregui Galdós, José María Goenaga Balerdi, 2009), a propósito de Lucio Urtubia Jiménez; *Vivir de pie. Las guerras de Cipriano Mera* (Valentí Figueres, 2009), propuesta ya aludida anteriormente⁸⁷²; o *Milicianos* (Producciones La Parca Feliz, 2009), focalizado en una personalidad mucho menos conocida como es la de José Luis Rey, alias SIM.

Una vez aludidas estas realizaciones, podemos destacar los dos títulos posiblemente más relevantes a propósito del anarquismo y el exilio desde el ámbito de la no ficción, el primero de ellos sería “Los anarquistas” (José Luis Guarner, 1984)⁸⁷³, una iniciativa de TVE perteneciente a la serie *España, Historia inmediata* (capítulo 18), el cual ofrece un muy completo y riguroso recorrido a través de la historia del anarquismo en España, desde su arraigo y momento de auge hasta su caída, considerándolo durante la contienda y el franquismo. Todo él se articula a través del testimonio de diferentes personajes que examinan, entre otros temas, el exilio o el papel que desempeñó Federica Montseny como elemento aglutinador de los emigrados políticos, así como también la continuación de la lucha en la clandestinidad⁸⁷⁴. Destaca sin duda la buena tarea de asesoramiento histórico, a cargo de Josep Peirats, precisamente un sindicalista y militante de la CNT, a quien debemos una notable bibliografía sobre la historia del anarquismo y el anarcosindicalismo, un hombre que vivió el exilio tras la Guerra Civil y fue internado en Vernet d'Ariège y en Cognac, aunque posteriormente se marchó a Latinoamérica siendo nombrado secretario de la CNT-MLE en el exilio y, más tarde, residió en Francia y fue el Secretario General de la CNT. Además de las palabras de los propios testimonios, también esta propuesta cuenta con la narración de una voz en *over* e incluye materiales de archivo, es decir, emplea la estructura más habitual en esta tipología de producciones. Por otra parte, cabe destacar que también en él se considera la imposibilidad de salida desde el puerto de Alicante al término de la contienda, de tal manera que en su globalidad ofrece testimonios tanto de los que pudieron partir como de los que debieron restar en el país.

El segundo título de gran interés corresponde a *Vivir la utopía* (Juan Gamero, 1997),

⁸⁷²Véase al respecto la página 352 de la presente investigación.

⁸⁷³De hecho, José Luis Guarner también era hijo y sobrino de exiliados republicanos en México: el teniente coronel Josep Guarner y el muy relevante coronel Vicenç Guarner. No obstante, él permaneció en Barcelona con su madre, que nunca quiso exiliarse, ni siquiera siguiendo a su marido.

⁸⁷⁴Por lo que respecta a la nómina de testimonios que intervienen en el capítulo, éstos son los siguientes: José Álvarez Junco, Ramón Álvarez, Eliseo Bayo, Antonio Bruguera, Cipriano Damiano, Gregorio Gallego, Juan Gómez Casas, Eduardo Guzmán Espinosa, Juanel, Federica Montseny, José Peirats, Eduardo Pons Prades, Carlos Ramos.

producido también por Televisión Española y focalizado en la revolución social y en el origen del movimiento libertario español para abordar la creación y constitución de diferentes colectividades y órganos de lucha, tanto de los anarcosindicalistas como de los anarco-comunistas en el marco de la Guerra Civil. En términos de organización del material, éste consta de treinta entrevistas⁸⁷⁵ y cabe decir que si bien no se focaliza en el tema del exilio, la última parte sí que toma en consideración la caída de Barcelona, incluyendo imágenes de archivo de la Retirada mientras los testimonios explican sus vivencias en este triste episodio. Además, igual que sucedía en el caso anterior, también se menciona la imposibilidad de marcharse del país desde el puerto de Alicante, valorando lo que supuso el internamiento en el campo de Albaterra.

Por otra parte, al margen de las propuestas mencionadas a propósito de alguna figura en concreto o de este par de títulos señeros, existen también otros documentales o reportajes que abordan las vivencias de la Guerra Civil española y que, de un modo u otro, aluden al exilio de militantes anarquistas a pesar de no ser esta cuestión el núcleo de atención principal. De entre los varios existentes, valga a modo de ejemplo *Mujeres del 36* (Ana Martínez, Llum Quiñonero, 1999), producido por Televisión Española y proyectado en “La noche temática”, centrado en las vivencias durante la Segunda República y la Guerra Civil de seis señoras, octogenarias ya en el año del rodaje⁸⁷⁶; entre ellas aparece Concha Pérez, una antigua militante de la FAI que en 1939 se marchó de España, volviendo más tarde y retomando su empleo como vendedora en un puesto del mercado de Sant Antoni de Barcelona, lugar en el cual recibió a varios militantes anarquistas que regresaban del exilio.

Asimismo, puesto que hemos aludido a realizaciones que representan tanto comunistas como anarquistas, sería incorrecto no comentar en este punto la existencia de producciones dedicadas a figuras históricas del socialismo, piénsese al respecto en *¡Resistir es vencer!* (Pedro Carvajal, 2006) o *Ciudadano Negrín* (Sigfried Monleón, Carlos Álvarez, Imanol Uribe, 2010), ambos focalizados en Juan Negrín; o incluso en *Más de cien años* (Pedro Carvajal, 2005), un documental sobre la historia del socialismo español en términos generales.

De igual modo también es preciso destacar el caso de películas en torno a Jesús Galíndez, delegado del Partido Nacionalista Vasco (PNV) en el Gobierno Vasco en el exilio, pudiendo

⁸⁷⁵En relación a los varios testimonios que integra, éstos son los que siguen: Miguel Alba, Ramón Álvarez, Federico Arcos, Marcelino Bailo, María Batet, Severino Campos, Francisco Carrasquer, Miguel Celma, Valerio Chiné, José España, José Fortea, Juan Giménez, Antonio Lahuerta, Concha Liaño, Fidel Miró, Aurora Molina, Heleno Molina, Conxa Pérez, Suceso Portales, Dolors Prat, Ximo Queirol, Maravillas Rodríguez, Juan Romero, Manuel Sanz, Liberto Sarrau, José Saucés, Josep Serra Estruch, Antonio Turón, José Urzáiz, Antonio Zapata.

⁸⁷⁶Concretamente los seis testimonios que reúne son los siguientes: Nati Calvo, Rosa Cremón, Trini Gallego, Enriqueta Gallinat, Concha Liaño y Concha Pérez. Esta iniciativa parte a su vez del siguiente libro: QUIÑONERO, Llum: *Nosotras que perdimos la paz*. Madrid: Ediciones Foca, 2005. Además, la propia autora de dicho libro actuó como guionista en el film.

mencionar al respecto dos largometrajes, *Galíndez* (Ana Díez, 2002) y *El misterio Galíndez* (Gerardo Herrero, 2003), este último en clave de ficción; o bien sobre Lluís Companys, valgan títulos como *Companys, proceso a Cataluña* (Companys, procés a Catalunya, Josep Maria Forn, 1979) y *13 dies d'octubre* (Carlos Marques-Marcet, 2015) desde el terreno de la ficción, o *Lluís Companys, 1882-1940* (Josep Sardà, 1990) desde la no ficción. De hecho, el film de Josep Maria Forn resulta de especial interés para este estudio en la medida en que comienza con su partida hacia Francia y contempla la detención del protagonista en su exilio francés. Concretamente la acción empieza el 24 de enero de 1939 cuando Companys solicita que le trasladen en coche a la Plaza de la República, es decir, a la Plaza de San Jaime, para poder mirar de nuevo y despedirse del Palau de la Generalitat. En ese momento, la película emplea imágenes de archivo y otras filmadas para la ocasión con el fin de reconstruir su célebre discurso pronunciado desde el balcón de la Generalitat en 1936. Acto seguido, se alude propiamente al exilio, pues Andreu Abelló - interpretado por él mismo, de modo que se trata de una curiosa licencia que se toma el realizador en la medida en que su edad no encaja con la que tendría en 1939- le dice que no esté triste, pues antes de dos o tres años estarán allí nuevamente y Companys le responde lo siguiente: “*No te hagas ilusiones, este exilio será largo. Tardaremos mucho en volver, si volvemos*”. Después de esta conversación, suben al coche y parten para emprender un viaje que permite mostrar la huida, tanto de civiles como de militares, hacia la frontera francesa. De este modo, se ve a gente que lleva enseres variados, carros y colchones para penetrar en Francia y dejar atrás sus hogares, mostrando a los militares dejar las armas antes de entrar al país galo y a Companys cruzando la frontera junto a José Antonio Aguirre [Fig. 72-75]. De hecho, éste quiere infundirle ánimos (“*Anímese, Companys, los pueblos no mueren, no son como los hombres, veremos días mejores*”) pero el presidente de la Generalitat de Cataluña responde aludiendo justamente a la dureza del exilio: “*Ya lo sé, pero en estos momentos me preocupan los compatriotas que huyen sin amparo*”. A continuación, el film se centra en los intentos efectuados por parte del gobierno español para localizar a ciertos políticos exiliados y las gestiones que se emprendieron y que posibilitaron que, en una Francia ocupada por los alemanes, los agentes franquistas lograran el soporte de las fuerzas nazis y dieran con el domicilio de Companys, quien fue detenido por la Gestapo a pesar de su condición de refugiado político. Sin embargo, a partir de aquí la película se centra, tal como bien anuncia su título, en los interrogatorios, en su juicio por un tribunal militar y en su posterior condena a muerte⁸⁷⁷.

⁸⁷⁷ Es interesante tener en cuenta que existieron varios proyectos que querían llevar a la pantalla la figura de Lluís Companys, un asunto que queda muy bien resumido en las siguientes palabras de Àngel Comas: “*Sobre Lluís Companys circulaven com a mínim quatre projectes: un venia d’Andorra i l’impulsava Joan Baptista Bellolell (1919-2008), resistent antifranquista, autor del documental El món de Pau Casals (1973); el segon de França i el promovia el veterà i mític Marcel Carné (1909-1996) que deien que el*



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

Después de considerar este film y retomando el recorrido propuesto, también podríamos citar, sin voluntad de exhaustividad, propuestas a propósito de personalidades de primer orden vinculadas a altos cargos políticos; piénsese por ejemplo en *Niceto Alcalá-Zamora. La tercera España* (Fátima de los Santos, José Francisco Ortuño, 2011), sobre quien fue el primer presidente de la Segunda República Española (1931-1936); *Manuel Azaña, un soñador sin ventura* (Manuel Fernández Cormenzana, 1990), *Azaña, cuatro días de julio* (Santiago San Miguel, 2008) o *Manuel Azaña, une vie pour la République* (Neus Viala, 2009), las tres centradas en la persona que ocupó el cargo de presidente del Gobierno de España (1931-1933, 1936) y fue presidente de la Segunda República Española Española (1936-1939); o finalmente *Indalecio. La lucha por la libertad y la paz de un republicano y socialista* (2011), una producción de Euskal Irrati Telebista sobre el político socialista que se exilió en México, fundando y liderando la *Junta de Auxilio a los Republicanos* (JARE), así como también actuó como Secretario General de la Junta Española de Liberación (1943-1945).

protagonitzaria Ives Montand, i el tercer pertanyia a la productora Llanterna films (propietat d'Antoni Freixas), un guió del mateix Freixas titulat Procés a Catalunya del que possiblement Ferran Llagostera en seria el director i, paral·lelament, Forn també li donava voltes a la idea de fer un documental sobre el president a partir del llibre aleshores encara no editat de Josep Benet, Cinc penes de mort. Quan Antoni Pérez Giner -aleshores l'home fort de Proza, la productora de cine del grup Zeta- va proposar a Teide fer un Companyys, li va donar el projecte de Freixas amb la condició que la dirigís Forn. Seria una producció entre Teide, Proza i La Llanterna, propietat de Freixas, una productora que només faria aquesta pel·lícula", en COMAS, Àngel: Josep Maria Forn. L'aventura del cinema. Valls: Cossetània Edicions, 2012, pp. 249-250.

Asimismo, además de todas estas personalidades políticas, también podríamos aludir a la existencia de films sobre intelectuales exiliados, una cuestión que limitaremos a un caso ejemplar: Antonio Machado. Éste, residente en Madrid cuando estalló la guerra, recibió la proposición por parte de Rafael Alberti y León Felipe de marcharse a un lugar más seguro junto a su madre y sus dos hermanos, decidiendo partir primero a Valencia (allí estuvo desde finales de noviembre de 1936 hasta abril de 1938) y después a Barcelona (permaneciendo allí desde fines de mayo de 1938 hasta comienzos de 1939), aunque a causa de la caída de la ciudad se marcharon junto con otros intelectuales (José Puche Álvarez, Carles Riba, Joaquín Xirau o Corpus Barga) hacia Francia. No obstante, como es bien sabido, el poeta murió en Colliure el 22 de febrero, tres días antes que su madre, tras haber vivido muchas penalidades. Por consiguiente, su fallecimiento en el exilio contribuyó a convertir al escritor en un mito por parte de los contrarios al régimen, mientras que en cambio oficialmente fue expulsado *post-mortem* (el 5 de mayo de 1941) del cuerpo de catedráticos del Instituto Cervantes de Madrid. Sin embargo, luego esta figura se convirtió casi en una leyenda e intentó ser apropiada por ambos bandos⁸⁷⁸, siendo muy bien valorado por los falangistas; piénsese por ejemplo al respecto que fue Dionisio Ridruejo quien prologó las obras completas del poeta⁸⁷⁹. Por lo que respecta a las producciones monográficas sobre el escritor, podemos decir que todas ellas conceden una gran importancia a su exilio, destacando al respecto una propuesta de Televisión Española como es *Antonio Machado* (Adriano del Valle, 1973), iniciativa que plantea un recorrido a través su biografía con una especial atención al período de la Guerra Civil y a su huida a Francia. Igualmente se centra en esta personalidad una de las entregas del NO-DO, concretamente la nº 1892, fechada en 4 de junio de 1979, la cual atiende también a los principales hechos que vivió, finalizando con el estallido de la Guerra Civil y su partida hacia Le Perthus, haciendo hincapié en que una vez terminada la guerra su expediente se sometió a revisión y fue expulsado, tal como ya hemos comentado, del cuerpo docente de catedráticos. También es remarcable una realización posterior, producida por Televisión Española, titulada “Antonio Machado” (Carlos Serrano, 1984), perteneciente a la serie *Paisaje con figuras*, especialmente focalizada en el episodio del exilio republicano.

⁸⁷⁸Por lo que respecta a la valoración que el franquismo hizo de este autor, así como el papel que jugó en ello el grupo *Escorial*, puede consultarse la siguiente publicación: IRAVEDRA, Araceli: *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del grupo Escorial*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. En relación a la consideración que tuvo el poeta durante el franquismo y la transición, existe un excelente artículo, véase: MUÑOZ SORO, Javier; GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo: “Poeta rescatado, poeta del pueblo, poeta de la reconciliación: La memoria política de Antonio Machado durante el Franquismo y la Transición”. *Hispania. Revista Española de Historia*, 2010, vol. LXX, núm. 234, enero-abril, pp. 137-162.

⁸⁷⁹No obstante, no lo hizo sin antes justificar tal acto en las páginas del primer número de la revista *Escorial*: “Yo no escribo este prólogo como poeta joven para el libro de un maestro muy amado. Yo escribo este prólogo como escritor falangista, con jerarquía de gobierno, para el libro de un poeta que sirvió frente a mí en el campo contrario y que tuvo la desdicha de morir sin poderlo escribir por sí mismo”, en RIDRUEJO, Dionisio: “El poeta rescatado”. *Escorial*, 1, 1940, pp. 93-100.

Una vez trazado este itinerario a través de estos varios documentales y reportajes y de las diferentes iniciativas que, mediante el empleo de testimonios correspondientes a figuras históricas, pretenden o bien reconstruir un periodo o bien focalizarse en algún personaje en concreto, es preciso acto seguido comentar otra opción que, sin duda, es la predominante en la cinematografía actual: se ha abandonado -o cuanto menos reducido- el uso de figuras clave en términos históricos para ceder la palabra a testimonios cuyos nombres no aparecen en los libros de historia. Evidentemente sería absurdo hacer un recuento o una enumeración de los films actuales que emplean testimonios al tratar el tema del exilio -ya sea como sujeto principal, ya sea simplemente como un hecho en la vida de una figura en concreto-, pues prácticamente todos ellos les concederán un espacio y su presencia ya no obedecerá a su representatividad en cuanto a protagonistas de los hechos históricos, sino que su inclusión ya queda perfectamente justificada por el mero hecho de haberlos vivido. Sin duda se trata de un giro fundamental, el cual permite incluir a una cantidad mucho más extensa de individuos, si bien con el paso de los años inevitablemente cada vez quedan menos personas de las que vivieron la guerra o la inmediata posguerra. Una cuestión que redundaba en la necesidad de recoger sus palabras y tomar nota de sus experiencias antes de que sea demasiado tarde; una tendencia que se detecta, como es lógico, no sólo en el ámbito cinematográfico, sino que también, por ejemplo, en la industria editorial abundan las autobiografías o las memorias. Pero en el terreno fílmico podemos encontrar también razones de cariz tecnológico y económico que propician o benefician este tipo de propuestas: bajo coste presupuestario y facilidad de rodaje, unos motivos muy claros a los que cabe sumar un contexto ideológico y social en el cual se han reivindicado con mucha fuerza las vivencias de quienes padecieron la represión franquista; al amparo, por tanto, de aquellos movimientos e iniciativas que se han ido forjando para recuperar la memoria de las víctimas del franquismo, las cuales no encontraron un espacio en el pacto de silencio que supuso la Transición española⁸⁸⁰.

Sin embargo, no debemos olvidar que existieron algunos intentos de reivindicar el pasado y la lucha contra las injusticias cometidas por la dictadura en una fecha tan temprana como es 1978, más concretamente nos referimos al 2 de octubre, cuando se efectuó un intento de crear un Tribunal Internacional contra los Crímenes del Franquismo, promovido por parte del Partido Comunista Español; asimismo también se empezaron a gestar las primeras muestras de asociacionismo, piénsese al respecto en los casos de la *Unión de Ex Combatientes* (5 de diciembre de 1978) o en la *Asociación de Ex-Presos y Represaliados* (1 de septiembre de 1979). A lo largo de las siguientes décadas se generaron otros colectivos, pero sin duda esta cuestión tomará mucha

⁸⁸⁰En ese sentido es muy interesante el siguiente texto de Santos Juliá, uno de los autores que sin duda más ha aportado a la recuperación de la memoria histórica: JULIÁ, Santos: "Echar al olvido. Memoria y amnistía durante la transición". *Claves de Razón Práctica*, núm. 129, enero-febrero 2003, pp. 14-24.

fuerza a partir de dos hechos concretos: la creación de la *Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica* en el año 2000⁸⁸¹, constituida justamente por nietos de víctimas⁸⁸² y cuya principal misión se concretó en llevar a cabo la exhumación de las fosas franquistas⁸⁸³, y la aprobación de la ya citada Ley de memoria histórica (Ley 52/2007, de 26 de diciembre)⁸⁸⁴. Dicha ley reconoce y amplía los derechos proponiendo medidas para favorecer a aquellos que fueron víctimas de la Guerra Civil o del franquismo, tomando también en consideración el exilio⁸⁸⁵, aunque debemos tener en cuenta que, si bien el texto de este proyecto de ley fue hecho público por parte del Gobierno el 18 de julio de 2006, fue rechazado por buena parte de las asociaciones⁸⁸⁶. Posteriormente, el 18 de julio de 2008, un total de doce colectivos -entre los cuales estaba la *Asociación de Descendientes del Exilio Español*- firmaron la conocida como “Declaración de la Granja”, en la cual se explicitó exactamente cuáles eran las medidas necesarias a tomar en cuenta, mucho más tajantes que aquellas contenidas en la mencionada ley de la

⁸⁸¹Julián Chaves realiza un interesante recorrido considerando y evaluando diferentes asociaciones y movimientos, así como también emite una exhaustiva valoración de la bibliografía publicada sobre la represión, véase al respecto: CHAVES PALACIOS, Julián: “La represión en la guerra civil: últimas aportaciones bibliográficas y movimientos sociales por la memoria”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 6, 2007, pp. 191-211.

⁸⁸²Los dos impulsores de la asociación fueron Emilio Silva y Santiago Macías, quienes exponen el cómo y el porqué, así como explican el alcance que tuvo a nivel español esta voluntad de exhumar las fosas, en la siguiente publicación: SILVA, Emilio; MACÍAS, Santiago: *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de Hoy, 2003.

⁸⁸³En el ámbito del cine español se han realizado varias propuestas sobre esta cuestión, véanse, entre otras: *Las fosas del silencio* (Las fosses del silenci, Ricard Belis, Montserrat Armengou, 2003), una producción de Televisión de Cataluña; o *Las fosas del olvido* (Alfonso Domingo, Itziar Bernaola, 2004), una producción de Documentos TV. Respecto a realizaciones extranjeras, sirvan de ejemplo las siguientes: *Los Nietos, quand l'Espagne exhume son passé* (Marie-Paule Jeunehomme, 2008), una producción francesa; *Los caminos de la memoria* (José Luis Peñafuerte, 2009), una producción belga; o *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011), una producción que alude a la cuestión aunque de una manera más secundaria.

⁸⁸⁴Esta ley se publicó en el *Boletín Oficial del Estado* número 310, de 27 de diciembre de 2007, páginas 53410-53416, correspondiente a la sección I-Disposiciones generales, perteneciente al departamento de la Jefatura del Estado; cuya referencia es BOE-A-2007-22296, consultable online en: http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22296

⁸⁸⁵Concretamente este tipo de migración política aparece en tres ocasiones: en la exposición de motivos (“*También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a un largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio*” y “*La presente ley amplía la posibilidad de adquisición de la nacionalidad española a los descendientes hasta el primer grado de quienes hubiesen sido originariamente españoles. Con ello se satisface una legítima pretensión de la emigración española, que incluye singularmente a los descendientes de quienes perdieron la nacionalidad española por el exilio a consecuencia de la Guerra Civil o la Dictadura*”); en el artículo 2.3 (“*Asimismo, se reconoce y declara la injusticia que supuso el exilio de muchos españoles durante la Guerra Civil y la Dictadura*”); y en la Disposición adicional séptima (“*1. Las personas cuyo padre o madre hubiese sido originariamente español podrán optar a la nacionalidad española de origen si formalizan su declaración en el plazo de dos años desde la entrada en vigor de la presente Disposición adicional. Dicho plazo podrá ser prorrogado por acuerdo de Consejo de Ministros hasta el límite de un año. / 2. Este derecho también se reconocerá a los nietos de quienes perdieron o tuvieron que renunciar a la nacionalidad española como consecuencia del exilio*”).

⁸⁸⁶Sin embargo, la creación de la propia ley responde a las demandas de la población civil y, de hecho, el movimiento a favor de esta recuperación de la memoria histórica fue el que llevó a la Comisión Constitucional del Congreso de los Diputados a condenar la dictadura franquista, por unanimidad y por vez primera, el 20 de noviembre de 2002.

memoria⁸⁸⁷, aprobada un año antes.

Los siguientes movimientos al respecto cabrá encontrarlos en las decisiones tomadas por el juez Baltasar Garzón en 2008 con respecto al desarrollo de una investigación contra los crímenes del franquismo, unas iniciativas que fueron detenidas en la primavera de 2010 a raíz de la decisión del Tribunal Supremo de admitir a trámite la querrela que acusó de prevaricación al magistrado, presentada por parte del colectivo de funcionarios públicos “Manos Limpias”.

Todo este panorama y la constatación de un manifiesto interés por adquirir información sobre la Guerra Civil y la represión franquista generaron, sin duda, un terreno fértil para acoger numerosas producciones sobre estas cuestiones. Esta situación cabe ubicarla en un contexto todavía más amplio que tiene que ver con la importancia concedida a la memoria y al empleo de los testimonios, no sólo en el ámbito fílmico, sino también en el literario o en las propias ciencias sociales. En este sentido es necesario tener en cuenta, en primer lugar, qué es lo que entendemos por memoria y en qué se asemeja o se diferencia de aquello que convenimos en llamar historia. Si pensamos en el concepto memoria, a primera vista puede parecer que se trata de un término suscrito al ámbito psicológico, pero de verlo así en realidad nos referiríamos a la “memoria individual”, distinta de la “memoria colectiva”, una idea que planteó el sociólogo francés Maurice Halbwachs en 1925⁸⁸⁸ (y luego replanteó en una obra publicada en 1950⁸⁸⁹) y que sostiene que cualquier sociedad recuerda de una manera colectiva los hechos acontecidos en el pasado, siendo justamente esta memoria del grupo la que acoge en su interior a las diferentes memorias individuales. Pero, por otra parte, además de esta memoria individual y de la memoria colectiva - que percibimos individualmente- también habría que considerar la memoria histórica, es decir, aquella que se habría ido configurando y transmitiendo a los diferentes individuos de la sociedad, teniendo en cuenta que es un relato que se va creando a lo largo del tiempo. Aparte de todas estas memorias incluso podríamos mencionar una de corte institucional, la cual dependería ya de otras instancias, pues sería aquella que vendría definida por los poderes o autoridades de una sociedad y moldearía aquella que se considera hegemónica y, por tanto, legítima y oficial. Sin embargo, habría también otra manera de considerarla en función del grado de transmisión de la misma: no es lo mismo recordar unos hechos que corresponden a una vivencia experimentada en primera

⁸⁸⁷Rafael Escudero, además de trazar un recorrido sobre el desarrollo de las diferentes asociaciones a favor de la memoria histórica, resume muy bien las peticiones de esta declaración: “*En ella solicitaban la creación de políticas de la memoria que superasen la insuficiente ley de memoria histórica y reclamaban la derogación de la Ley de Amnistía de 1977, la creación de una Comisión de la Verdad, el reconocimiento de todos los luchadores antifranquistas, la inclusión de la represión franquista en el temario de los libros de texto o la inclusión en los registros de los desaparecidos*”, en SILVA BARRERA, Emilio: “Movimiento memorialista”. En ESCUDERO ALDAY, Rafael (Coord.): *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido*. Madrid: Los libros de la catarata, 2011, p. 73.

⁸⁸⁸HALBWACHS, Maurice: *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925.

⁸⁸⁹HALBWACHS, Maurice: *La Mémoire collective*. Paris: Presses universitaires de France, 1950.

persona que recordar unos acontecimiento cuya vivencia fue sentida por otro y, por consiguiente, su permanencia en el tiempo se circunscribe en un legado de transmisiones memoriales limitadas a una segunda generación, tercera o cuarta como máximo; este tipo de memoria fue designado como “posmemoria” por parte de Marianne Hirsch⁸⁹⁰, un concepto que nos interesa especialmente en tanto que, tal como ya hemos afirmado anteriormente, un gran número de los documentales que apuestan por abordar el trauma de Guerra Civil o de la represión de los vencidos se deben a los nietos de quienes vivieron tales hechos⁸⁹¹.

¿Y qué lugar ocuparía la historia en todo este entramado? Primeramente sería necesario tener en cuenta que aquello que entendemos actualmente por historia deriva de los posicionamientos y definiciones propugnados por una corriente que se conoce como la “*Nouvelle Histoire*”, surgida en la década de los años setenta del siglo pasado y que supuso un importante giro con respecto a la historia tradicional en tanto que, en detrimento de las grandes figuras históricas o de los principales hitos, apelaba por atender a los relatos personales, la cultura popular o las minorías. En todo este contexto comenzaron a ocupar un lugar fundamental las memorias escritas, los diarios o las autobiografías, cobrando una inusitada importancia la figura del testimonio y lo que se ha convenido en llamar la “memoria oral”. Pero memoria e historia no son sinónimos, y Pierre Nora aportó un poco de luz a esta cuestión⁸⁹² al afirmar que la historia no se limita a una continuidad lineal-temporal sino que apuesta por una reconstrucción de los hechos y viene definida por una aspiración universal, mientras que la memoria, en cambio, es fácilmente manipulable y es algo vivo y vinculado con el ámbito sentimental⁸⁹³. Por otra parte, también ha

⁸⁹⁰Así lo postuló esta autora en: HIRSCH, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1997. Por otra parte, también este tipo de memoria ha recibido otros calificativos por parte de diferentes teóricos, tales como prostética o memoria con agujeros, véanse al respecto las siguientes aportaciones: ANDSBERG, Alison: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004; LURY, Celia: *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. Londres: Routledge, 1998; RACZYMOW, Henri: “Memory Shot through with Holes”. *Yale French Studies*, 85, 1994, pp. 98-106.

⁸⁹¹No podemos olvidar que en torno a la Segunda Guerra Mundial la memoria también comenzó a verse de otro modo, poniendo en duda las consideraciones previas que defendían que ésta no podía producir conocimiento; véanse al respecto las aportaciones de Walter Benjamin y su valoración de la memoria como una posible teoría del conocimiento. Sobre este tema es interesante la lectura que ofrece Reyes Mate; véase al respecto: MATE, Reyes: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

⁸⁹²Véanse al respecto dos aportaciones seminales de este autor: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (Dir.): *Faire de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1974, 3 vols.; NORA, Pierre: *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1992, 3 vols.

⁸⁹³También Joël Candau resume muy bien las diferencias existentes entre historia y memoria cuando expresa lo siguiente: “No puede existir historia sin memorización y el historiador se basa, en general, en datos vinculados a la memoria. Sin embargo, la memoria no es la historia. Ambas son representaciones del pasado, pero la segunda tiene como objetivo la exactitud de la representación, en tanto que lo único que pretende la primera es ser verosímil. Si la historia apunta a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca, más bien, instaurarlo, instauración inmanente al acto de memorización. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La preocupación de la primera es poner orden, la segunda está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los

habido autores como Paul Ricoeur que han estudiado el discurso historiográfico y atendido al papel de los testimonios como documentos y a la objetivación que ha sufrido la memoria⁸⁹⁴, así como también otros han detectado justamente un empleo abusivo de estas figuras en nuestros días, tal es el caso de Anette Wiewiorka y su denominación de la actualidad como l'“*l'ère du témoin*” o de Tzvetan Todorov y su denuncia del “*abus de mémoire*”⁸⁹⁵. Estas críticas serán efectuadas mayoritariamente en el ámbito francófono a raíz de las múltiples conmemoraciones y homenajes relativos a la Shoah, encausando el uso de la memoria como reclamo turístico o la instrumentalización de la misma con claros fines políticos⁸⁹⁶.

Este breve *excursus* nos permite enmarcar las producciones actuales de no ficción a la luz del clima político y social del momento, así como también en función de las directrices teóricas sobre los vínculos existentes entre memoria e historia; unas propuestas fílmicas que, de la misma manera que muchas asociaciones, tienen detrás suyo a realizadores que son nietos de víctimas de la guerra o represaliadas por la dictadura. Podríamos traer a colación numerosos títulos al respecto; valgan a modo de ejemplo casos como *Muerte en El Valle* (Christina María Hardt, 1996) o *El muro de los olvidados* (Joseph Gordillo, 2008), dos iniciativas cuyos directores corresponden a personas de esta tercera generación que desean recuperar la memoria de sus abuelos mediante estos films y acercarse a ellos, pues no tuvieron la oportunidad de conocerlos en tanto que fueron fusilados, siendo curioso constatar de qué manera van a proceder para aproximarse a ellos: transitarán por los lugares geográficos donde éstos estuvieron, una cuestión que también observamos en otras producciones filmadas por hijos o nietos de exiliados que pretenden recuperar esa *post-memoria* familiar: recordemos un título ya valorado como *No pasaran, album souvenir* (Henri-François Imbert, 2003)⁸⁹⁷ o también podemos aludir a la propuesta *J'en garde la trace, la Bataille de l'Ebre* (Neus Viala, 2004). En este caso se trata de un film dirigido por una realizadora nacida en Tarragona y residente en Toulouse, cuya intención principal fue la de recorrer los espacios de la Batalla del Ebro con su padre, quien vivió precisamente este combate, pero lamentablemente murió de manera imprevista y la cineasta visitó estos espacios con un exiliado que encontró en Francia, François Folch, quien también sufrió esta batalla. Sin embargo,

afectos. La historia puede legitimar, pero la memoria es fundacional. Cada vez que la historia se esfuerza por poner distancia respecto del pasado, la memoria intenta fusionarse con él”, en CANDAU, Joël: *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, pp. 56-57.

⁸⁹⁴Véanse: RICOEUR, Paul: *Histoire et vérité*. Paris: Le Seuil, 1955; RICOEUR, Paul: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Le Seuil, 2000; RICOEUR, Paul: *Temps et récit*. Paris: Le Seuil, 1983-1985, 3 vols.

⁸⁹⁵Véanse, respectivamente, WIEVIORKA, Anette: *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998; TODOROV, Tzvetan: *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2004.

⁸⁹⁶Entre otros autores y obras, procedemos a citar algunos de los más significativos: GROSSER, Alfred: *Le crime et la mémoire*. Paris: Flammarion, 1999; ROUSSO, Henry; CONAN, Éric: *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris: Fayard, 1994; ROUSSO, Henry: *Vichy: L'événement, la mémoire, l'histoire*. Paris: Gallimard, 2001.

⁸⁹⁷Hemos tomado en consideración este film previamente, véanse al respecto las páginas 239-240 de esta investigación.

el contenido de la propuesta es muy personal, aludiendo a los acontecimientos que vivió su progenitor desde antes de que ella naciera, comprendiendo desde la proclamación de la República, pasando por la Guerra Civil española y focalizándose fundamentalmente en este episodio del Ebro⁸⁹⁸.

Al margen de estas producciones impulsadas por los propios nietos de las víctimas, conviene también destacar dos iniciativas que demuestran la sólida apuesta industrial que han recibido este tipo de realizaciones: en primer lugar citaríamos el apoyo que han obtenido por parte de determinadas cadenas televisivas⁸⁹⁹ y en segundo lugar la decisión de editar un pack que reúne diez films en DVD bajo el elocuente título de “Imágenes contra el olvido”, creado por la empresa Impulso Records & Films⁹⁰⁰. Así pues, el empleo de la memoria oral y, por tanto, de los testimonios en este tipo de productos se ha convertido no sólo en la tendencia habitual sino en algo casi prescriptible, motivo por el cual ciertos historiadores han considerado que se está incurriendo en un abuso de este tipo de propuestas; de ahí que Vicente Sánchez-Biosca sostenga que no existe una relación proporcional entre cantidad de iniciativas y aportaciones al conocimiento, afirmando, mediante un juego de palabras que parte de Hannah Arendt, que se está incurriendo en una “banalidad del bien”⁹⁰¹. Por su parte, Rafael R. Tranche alude al peligro que

⁸⁹⁸Neus Viala ha abordado en su filmografía en varias ocasiones temas relativos a los españoles de manera más directa o superficialmente, tal es el caso de realizaciones como *L'oeil de Luis Buñuel* (2002), *Passer la frontière* (2003), *Un îlot dans la tempête* (2005) o *Manuel Azaña, une vie pour la République* (2009). Asimismo, al margen de los españoles, también esta directora ha mostrado una sensibilidad hacia cuestiones de tipo migratorio, el mundo rural o de minorías, véanse al respecto films como *D'un pays à l'autre, les anciens combattants marocains* (2003), *Acteur dans la cité? Moi aussi!* (2003), *Portraits de femmes paysannes en Aveyron* (2010) o *Contre les murs* (2013).

⁸⁹⁹Este asunto ha sido estudiado por parte de Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inma Sánchez Alarcón, quienes se han focalizado fundamentalmente en el caso de Televisión de Cataluña, véase al respecto: GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. *Revista HMiC – Historia Moderna i Contemporània*, núm. 3, 2005, pp. 151-169.

⁹⁰⁰Concretamente este pack incorpora los siguientes films: *Muerte en el valle* (Christina Hardt, 1996), *Santa Cruz... por ejemplo* (Günter Schwaiger, 2005), *Presos del silencio* (Mariano Agudo, Eduardo Montero, 2005), *La mala muerte* (Fidel Cordero, José Manuel Martín, 2004), *La columna de los ocho mil* (Ángel H. García, Antonio Navarro, Fernando Ramos, Francisco Freire, 2005), *La memoria es vaga* (Katherine Halper, 2005), *Una inmensa prisión* (Carlos Ceacero Ruiz, Guillermo Carnero Rosell, 2005), *Los héroes nunca mueren* (Jan Arnold, 2005), *Los alzados de La Palma* (David Baute, 2006) y *España, última esperanza. Apuntes de una odisea* (Karin Helml, Hermann Peseckas, 2006).

⁹⁰¹Así es exactamente como lo plantea: “*Es esa convención lo que me gustaría denominar, invirtiendo la polémica expresión de Hannah Arendt a propósito de los burócratas del exterminio nazi, la “banalidad del bien”: banalidad, en cuanto no existe reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento; bien, en la medida en que esta banalidad se ancla en un origen noble, acaso ético, a saber, la reivindicación de la memoria de los hombres, mujeres y niños que fueron sacrificados por la impositiva y despiadada memoria de los triunfadores*”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo”. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 49, 2005, p. 38. Por otra parte, este mismo autor ha considerado el tema de la memoria en varias de sus obras, destaquemos también sobre el caso español el siguiente libro: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito..., Op. Cit.*; o sobre las relaciones cine-memoria en el caso del franquismo y de los campos exterminio es necesario citar la siguiente aportación: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria. La*

puede conllevar este formato, pues se genera una memoria perfecta, sin fisuras, induciendo al espectador a creer que el discurso del testimonio es automáticamente legitimado por el hecho que haya vivido los acontecimientos que relata⁹⁰².

Llegados a este punto, corresponde acto seguido tomar en cuenta un par de realizaciones que actúan como una suerte de epítome de todas las tendencias mencionadas, si bien se ubican en el terreno de la ficción. Nos referiremos en primer lugar a un caso que guarda mucha relación con el exilio -si bien fuera de Europa- y con la voluntad de recuperar la memoria por parte de los nietos de quienes lo vivieron, concretamente se trata de *Tierra encima* (Sergio Morcillo, 2005)⁹⁰³. Exactamente este consiste en un falso documental sobre un tal Félix Costa Pujadas, un anarquista catalán que tuvo que exiliarse tras participar en la Guerra Civil, recalando en campos de internamiento franceses y partiendo luego hacia Canadá. Ya anciano, se enterará gracias a su nieto de que, según la Administración española, fue una de las víctimas de la guerra, concretamente se considera como fusilado en el Camp de la Bota en 1939, situación ante la cual decidirá regresar para combatir este olvido impostado y merodeará, tantos años después, por los lugares en los que estuvo en ese convulso periodo. Pero el film juega con opciones bastante curiosas, pues si bien es un falso documental y el personaje de Félix Costa no existió -cuestión revelada al espectador al final del largometraje, cuando vemos que su nombre y apellidos se han construido a partir de tres apellidos reales de republicanos que constan en el Foso de la Pedrera-, sí que son reales los tres antiguos militantes libertarios que los protagonistas se cruzan por la ciudad (Adolfo Castaño, Luis Andrés y Juan Luis Colorado).

En segundo lugar y para concluir este apartado ya casi a modo de conclusión en tanto que síntesis de todo lo expuesto, corresponde mencionar la propuesta titulada *Soldados de Salamina*

representación y sus límites. Madrid: Cátedra, 2006.

⁹⁰²En sus propias palabras: “*Le résultat est un type de discours prévisible, de 'mémoire apprise', qui s'écoute complaisamment elle-même, avec l'entière complicité de l'interviewer (satisfait d'avoir trouvé ce qu'il attendait). Un monologue (car la convention de soutirer les réponses prédomine) où il semble n'y avoir aucune rupture, contradiction ou lacune. Une mémoire parfaite qui, dans cette configuration, peut faire concurrence au discours historique. Un autre effet non moins pernicieux est son dosage, selon la logique médiatique. L'interview est artificiellement fragmentée produisant ainsi des réponses isolées, exemptes d'impuretés, comme dans les déclarations télévisées. Et l'effet final que cela produit et donne à voir, c'est la déification de la mémoire: le discours de celui qui parle (qui se souvient) est légitimé par la preuve irréfutable qu'il l'a autrefois vécu*”, en RODRIGUEZ TRANCHE, Rafael: “Mémoire et témoignage dans le cinéma...”, *Op. Cit.*, pp. 48-49.

⁹⁰³A propósito de esta cuestión y considerando el concepto de *posmemoria* y los films realizados por nietos de personas que vivieron la guerra y la dictadura, destaquemos los textos que ha escrito al respecto Laia Quílez Esteve, cuyas referencias completas son las que siguen: QUÍLEZ ESTEVE, Laia: “De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas”. *Olivar*, núm. 14 (20), 2013, sin paginación; QUÍLEZ ESTEVE, Laia: “Memorias delegadas: posmemoria de la guerra y dictadura españolas en el cine documental contemporáneo”. En FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, César (Coord.): *Comunicando la cultura y ciencia recientes*. Madrid: ACCI, 2013, pp. 327-250; QUÍLEZ ESTEVE, Laia: “Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea”. *Historia y Comunicación Social*, vol. 18, núm. especial octubre, 2013, pp. 387-398.

(David Trueba, 2002), basada en la novela homónima de Javier Cercas⁹⁰⁴. Tanto en el libro como en el film el personaje principal es un periodista que lleva a cabo una investigación a propósito de un suceso de la biografía del falangista Rafael Sánchez Mazas, quien logró salir airoso de un fusilamiento colectivo, si bien en la novela el protagonista es el propio Javier Cercas mientras que en la versión cinematográfica se trata de una tal Lola Cercas. La figura del periodista querrá desentrañar cómo sobrevivió Sánchez Mazas y este asunto se convertirá en el objeto principal de la trama: al acercarse a tales sucesos dará con la figura del soldado Miralles, quien le dejó escapar, un combatiente que luchó por el bando republicano en el contexto de la Guerra Civil y que luego partió a Francia, luchando con las fuerzas de la Francia Libre. Siguiendo su pista, creará haberle encontrado en una residencia de ancianos en Dijon, concluyendo en un final entreabierto que permite creer que puede tratarse de él sin terminar de saberlo con total seguridad. Una vez bosquejado muy sucintamente el argumento del film, aquello que nos interesa es atender a cuáles son los elementos que emplea esta ficción al uso para poder apelar a la memoria y a la necesidad de visitar el pasado, pues en el propio lenguaje cinematográfico podemos ver reunidos una serie de recursos que, sin duda, ponen de manifiesto el bagaje de procedimientos ya mencionados. Tal sería el caso de la utilización, por una parte, de imágenes de archivo -tanto fijas como en movimiento-, las cuales le permiten al realizador lograr una mayor verosimilitud en términos históricos, dar una mayor seriedad y credibilidad a los acontecimientos que trata por el hecho de acercarse a ellos por medio de documentos, entre los cuales encontraríamos desde fragmentos del NO-DO hasta filmaciones pertenecientes a noticiarios franceses relativos a la liberación de París, partes de una entrevista a José Antonio Primo de Rivera filmada por la Paramount en 1935⁹⁰⁵ o imágenes de exiliados huyendo por la frontera franco-española tras la caída de Barcelona. A este asunto es preciso añadir el empleo de falsas imágenes de archivo, es decir, a modo de falso documental, un recurso que de nuevo incide en querer dar mayor autenticidad a la historia; pero incluso se irá más allá y se exhibirá metraje en Super 8mm correspondiente a una presunta filmación en un camping catalán que facilita la posibilidad de identificar a Miralles. Asimismo, se utilizará directamente el empleo de testimonios orales vinculados a los hechos o hijos de quienes los vivieron, cuyo uso radica en querer ratificar o profundizar en la historia, caso de las figuras de

⁹⁰⁴La referencia exacta de la misma es la siguiente: CERCAS, Javier: *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Asimismo, también se publicó el guión del film, véase al respecto: TRUEBA, David: *Soldados de Salamina*. Madrid: Plot, 2003. Finalmente, cabe referirnos a la edición de un libro que comprende las conversaciones entre Javier Cercas y David Trueba, en las cuales se tratan asuntos como el proceso de creación tanto de la obra escrita como de la fílmica, acompañadas por fotografías en blanco y negro del rodaje realizadas por David Airob; la referencia bibliográfica del mismo es la que sigue: ALEGRE, Luis (Ed.): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets, 2003.

⁹⁰⁵Sobre la imagen cinematográfica de José Antonio Primo de Rivera podemos citar un artículo en el cual se menciona justamente este documento fílmico de 1935, su referencia exacta es la siguiente: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "The cinematic image of José Antonio Primo de Rivera: somewhere between a leader and a saint". *Screen*, vol. 50, núm. 3, 2009, pp. 318-333.

Daniel Argelats, Chico Sánchez Ferlosio o Joaquim y Jaume Figueras. Y ya para finalizar, simplemente aludiremos a cómo el film incide, nuevamente, en otra de las tendencias empleadas por muchas ficciones realizadas en estas fechas y que ya hemos mencionado anteriormente, nos referimos al hecho de mostrar la visita al lugar donde se produjeron los acontecimientos, en este caso en los alrededores del santuario de Santa María del Collell en el municipio de Sant Ferreol (comarca de La Garrocha)⁹⁰⁶. Una propuesta, pues, que nos ha permitido sintetizar en ella misma algunas de las muchas cuestiones ya abordadas, y es que, en cualquier caso, sea como sea, es evidente que los films españoles recientes han concedido una gran atención a la figura del exiliado en el seno de esta corriente más amplia que pretende dignificar y reavivar la memoria de los vencidos de la guerra, brindándonos la oportunidad de poder contar con un corpus mucho más amplio que los puntuales ejemplos que tenemos del periodo franquista -en los cuales la figura del exiliado, tal como hemos visto, fue sometida a un proceso de despersonalización total para convertirse simplemente en una herramienta política y propagandística útil contra el comunismo o favorable para con la imagen de reconciliación-; en los primeros años de la democracia, salvo en contadas ocasiones, también recibió un tratamiento bastante secundario habida cuenta de la importancia y la gravedad que la emigración política supuso a nivel histórico.

⁹⁰⁶Al margen del uso que hace el film de todos estos recursos, podemos destacar la valoración poco positiva que emite al respecto Vicente Sánchez-Biosca en términos de funcionalidad ética del largometraje: *“La película Soldados de Salamina practicaba un pastiche de todos estos alicientes proyectándolos sobre una superficie convencional de relato, carente por completo de perspectiva y horizonte éticos. Como quiera que sea, su decepcionante tratamiento no desdora su condición de síntoma: la obra de David Trueba apelaba al documento y a la memoria y, bajo esos dos estandartes, se internaba en lo que estaba siendo el fascinante universo de nuestra cada vez más lejana guerra, el escenario deslumbrante de la última barbarie española”*, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *“Políticas de la memoria. La Guerra Civil española en el cine...”*, *Op. Cit.*

2.2.9.- TERRORISMO TARDO-FRANQUISTA Y EXILIOS

En este punto nos proponemos acometer simplemente una breve indagación, sin voluntad de exhaustividad alguna, entre las diversas producciones cinematográficas que representaron la acción de las diferentes organizaciones o grupúsculos terroristas, teniendo en cuenta la vinculación que pueden guardar con la temática del exilio. Un movimiento migratorio que en muchas ocasiones no sólo fue exterior sino también interior, pues las diferentes estructuras terroristas creadas durante el tardofranquismo actuaban como grupos de resistencia contra el Régimen y, por consiguiente, ejercían en el marco de la clandestinidad y del exilio interior. Para estudiar este asunto, plantaremos con especial atención el caso de ETA, tanto por su relevancia en términos históricos como también por la abundancia a nivel cuantitativo de realizaciones cinematográficas que consideran sus actuaciones, aunque también aludiremos a algunos títulos dedicados a otras formaciones.

Así pues, primeramente atenderemos a ETA (Euskadi Ta Askatasuna, en euskera “País Vasco y Libertad”)⁹⁰⁷, una organización vasca, nacionalista, abertzale e independentista cuya génesis cabe situarla en la década de los años cincuenta, siendo necesario aludir, por una parte, a la creación de *Ekin* (“hacer”, en euskera), un grupo de la Universidad de Deusto formado en 1952 que, de manera clandestina, se reunía y organizaba cursos de euskera y de historia; y por otra a *Eusko Gaztedi Indarra* (EGI), la organización juvenil del Partido Nacionalista Vasco. El primero se uniría a otro grupo guipuzcoano de parecidas características, pasando a denominarse *Ekin-Taldea*, y éstos se fusionarían con EGI en 1956, aunque dos años más tarde, a causa de discrepancias internas, se crearía un nuevo colectivo denominado ETA. Por lo que respecta a la historia de la organización, simplemente destacaremos que una manera muy clara para poder comprender los diferentes posicionamientos de acción que han tomado a lo largo del tiempo es aquella que pasa por atender a las diversas asambleas que han realizado, de la misma manera que éstas ya evidencian cómo desde el principio el grupo actuó en suelo español pero también en

⁹⁰⁷Mencionemos a continuación algunos de los estudios más importantes sobre esta estructura, aun teniendo en cuenta que evidentemente incurrimos en muchas ausencias: BATISTA, Antoni: *Adiós a las armas: una crónica del final de ETA*. Barcelona: Debate, 2011; BRUNI, Luigi: *ETA: historia política de una lucha armada*. Tafalla: Txalaparta, 1987; DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio: *ETA: estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998; ESCRIVÁ, María Ángeles: *El camino de vuelta: la larga marcha de los reinsertados de ETA*. Madrid: El País Aguilar, 1998; GARMENDIA, José María: *Historia de ETA*. San Sebastián: Luis Haranburu Editor, 1979-1980, 2 vols.; GIACOPUZZI, Giovanni: *ETA. Historia Política de una lucha armada*. Tafalla: Txalaparta, 1992; LETAMENDIA BELZUNCE, Francisco: *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*. Paris: Ruedo Ibérico, 1975; MORÁN BLANCO, Sagrario: *ETA entre España y Francia*. Madrid: Editorial Complutense, 1997; MORÁN BLANCO, Sagrario: *PNV-ETA: historia de una relación imposible*. Madrid: Tecnos, 2004; NÚÑEZ, Luis (Ed.); EGAÑA, Iñaki (Red.): *Euskadi eta Askatasuna. Euskal Herria y la Libertad*. Tafalla: Txalaparta, 1993, vol. 1-8; SÁNCHEZ-CUENCA RODRÍGUEZ, Ignacio: *ETA contra el estado: las estrategias del terrorismo*. Barcelona: Tusquets, 2001; UNZUETA, Patxo: *El Terrorismo: ETA y el problema vasco*. Barcelona: Destino, 1997.

Francia. Sin embargo, no es este el lugar para ahondar en estas cuestiones, por ello únicamente comentaremos algunos asuntos relevantes a la luz de la cuestión que nos ocupa, tales como el hecho que a mediados de la década de los sesenta entraron en la organización nuevos grupos culturales que tenían contacto con exiliados antifranquistas, justamente en torno a las fechas en las que tuvo lugar la V Asamblea, a partir de la cual la banda pasaría a dividirse entre ETA BERRI (“Nueva ETA”), también llamada sector obrerista, y ETA ZARRA (“Vieja ETA”), la cual comprendía a los culturistas y tercermundistas y que terminaría por lograr el poder. De hecho, a lo largo de la historia de la banda habrá importantes separaciones, pudiendo aludir al respecto a la VI Asamblea, celebrada en 1970, la cual supuso una clara división entre los partidarios de la lucha armada -denominados ETA V Asamblea- y los detractores de la misma; asimismo, también es preciso evocar la fragmentación que se dio entre ETA político-militar (los llamados “poli-milis”), defensores de una lucha armada acompañada de gestiones y tácticas políticas, y ETA militar, inclinada sólo al combate. Por otra parte, es fundamental tener en cuenta que el fenómeno del exilio vinculado al terrorismo de ETA se produce en dos espacios completamente diferenciados: tanto en el de los propios terroristas -piénsese al respecto en miembros de la banda que o bien parten al exterior por desertar de la misma o bien para escaparse de las autoridades-, como también cabe considerar la partida de sujetos desvinculados de la estructura que se marcharon del País Vasco dado el clima de malestar, inseguridad ciudadana y agobio existencial.

Una vez contextualizada concisamente esta organización, corresponde considerar aquellas producciones que atienden al grupo terrorista⁹⁰⁸, un asunto que valoraremos a partir de una clasificación del corpus fílmico que hemos configurado según diversos aspectos, concretamente éstos son los que siguen: principales actuaciones del grupo; actitud y acciones por parte de las Fuerzas del Orden – incluyendo a los GAL-; el imperativo de huida que vivirán miembros, ex-miembros o personas vinculadas a ETA, así como también familiares de víctimas; y el clima de malestar y deseo de marcharse del País Vasco por parte de cierta población externa a esta

⁹⁰⁸De los numerosos estudios que abordan la presencia de ETA en el cine, destaquemos algunos de los títulos más significativos: CARMONA, Luis Miguel: *El terrorismo y E.T.A. En el cine*. Madrid: Cacitel, 2004; DE PABLO CONTRERAS, Santiago: “El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco”. *Comunicación y sociedad*, vol. XI, núm. 2, 1998, pp. 177-200; DE PABLO CONTRERAS, Santiago: “El problema de ETA a través del cine: historia, ficción y responsabilidad”. En CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo; PÉREZ SERRANO, Julio (Coord.): *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2008, vol. 1, pp. 187-209; HEREDERO, Carlos F.: “El reflejo de la evolución social y política en el cine español de la transición y de la democracia. Historia de un desencuentro”. En AA.VV.: *Escritos sobre el cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pp. 17-31; MALALANA UREÑA, Antonio; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Gonzalo: “ETA y el Cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine”. *Revista General de Información y Documentación*, 16 (2), pp. 195-216; RODRÍGUEZ, María Pilar: *Entre el cine y el terrorismo. Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, 2002.

estructura⁹⁰⁹.

Así pues, a pesar de que nuestro objeto de estudio sea el exilio, hemos valorado oportuno contemplar, aunque simplemente sea para dar cuenta de la existencia de determinados films, este primer tema al que acabamos de aludir de nuestra clasificación, es decir aquel que comprende las principales intervenciones desarrolladas por parte de este grupo, de tal modo que a continuación mencionaremos algunos de los largometrajes que recogen las actuaciones más significativas de ETA. En ese sentido destacan especialmente producciones tales como *Comando Txikia* (José Luis Madrid, 1977), *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979) y la miniserie televisiva de dos episodios *El asesinato de Carrero Blanco* (Miguel Bardem, 2011), tres títulos que desde la ficción abordan el asesinato de quien entonces era Presidente del Gobierno de España; *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), sobre la impresionante evasión de la prisión de dicha ciudad acaecida el 5 de abril de 1976; *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), documental centrado en el asesinato del parlamentario socialista vasco Fernando Buesa y del ertzaina Jorge Díaz; *El año de todos los demonios* (Deabru guztien urtea, Ángel Amigo, 2007), propuesta de no ficción focalizada en la desaparición del dirigente político-militar de ETA Eduardo Moreno Bergaretxe “Pertus” y, por consiguiente, sobre las diferentes actitudes existentes en el seno de la organización; *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008), una ficción a propósito del asesinato de los guardias civiles Fernando Trapero y Raúl Centeno en Capbreton; *Futuro: 48 horas* (Manuel Estudillo, 2008), sobre las últimas horas de vida del concejal de Ermua Miguel Ángel Blanco, en clave de ficción, ahondando especialmente en las actuaciones emprendidas por parte de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado para encontrar el lugar donde retenían al secuestrado; *Una bala para el Rey* (Pablo Barrera, 2009), miniserie televisiva de ficción formada por dos episodios centrados en el intento de asesinato del rey Juan Carlos I en Mallorca con especial atención al papel desempeñado por la Policía Española; o dos títulos como son el documental *Memorias de un conspirador* (Ángel Amigo, 2012) y la comedia *Negociador* (Borja Cobeaga, 2014), ambos en torno al político socialista Jesús Eguiguren y sus negociaciones con ETA en el marco del llamado “proceso de paz”⁹¹⁰.

⁹⁰⁹Evidentemente en muchos de los films en los cuales ETA ocupa un espacio central conviven estas diferentes líneas temáticas, sin embargo, con la finalidad de poder tratar el asunto de una manera ordenada, se ha optado por clasificarlos según el aspecto en el que inciden con mayor atención.

⁹¹⁰Además de estas producciones que parten de hechos reales, existen también propuestas que apuestan por representar atentados, robos, personajes o acciones ficticias de la banda. Véanse al respecto, entre otras, las siguientes: *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), *La hiedra* (Huntza, Antonio Conesa, 1992), *El viaje de Arián* (Eduardo Bosch, 2000) -previamente el director realizó un cortometraje homónimo en 1995-, *Esos cielos* (Zeru horiek, Aiztpea Goenaga, 2005), *Clandestinos* (Antonio Hens, 2007) o *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008). Asimismo, mencionemos también el primer largometraje en clave de comedia que se acerca a esta organización, igualmente basado en hechos ficticios, titulado *Cómo levantar mil kilos* (Antonio Hernández, 1991), una tendencia que continuará en *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 2002), en esta ocasión relativo a un grupo terrorista sin referencia explícita a ETA, o por el contrario

Por lo que respecta al segundo asunto citado, es decir, la actitud de las autoridades y el papel adoptado por las fuerzas del orden, destacan especialmente producciones como *Estado de excepción* (Iñaki Núñez, 1976), documental articulado a través de fotos fijas sobre la historia de una familia del País Vasco cuyo hijo, un etarra, fue torturado y fusilado por las autoridades; *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978), propuesta de ficción articulada alrededor de un hecho real consistente en el fusilamiento de dos miembros de ETA que, junto a otros tres del FRAP, fueron ejecutados en septiembre de 1975, cuestión también tratada en el cortometraje *Expediente* (Manuel Coronado, Carlos Rodríguez Sanz, 1977); *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), ficción a propósito del proceso homónimo ocurrido en 1969 a partir de la detención de dieciséis personas acusadas de crímenes, seis de las cuales serían condenadas a muerte pero cuya pena fue conmutada gracias a la presión externa; *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1983) focalizado en las actividades de ETA y las actuaciones policiales emprendidas entre 1980-1981, en clave de ficción; *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983), sobre cómo la Guardia Civil confundió a tres jóvenes cántabros con miembros de la banda y los torturó y asesinó, unos sucesos acometidos desde la ficción; *Ehun Metro* (Alfonso Ungría, 1985), también una ficción pero en esta caso a propósito de una persecución que concluye con la muerte de un etarra a manos de la policía en la ciudad de San Sebastián; *La rusa* (Mario Camus, 1987), *thriller* que adapta la novela homónima de Juan Luis Cebrián⁹¹¹, en el que si bien se considera la relación de la justicia con el terrorismo, poco se profundiza en el asunto; *La noche más larga* (José Luis García Sánchez, 1991), una propuesta de ficción que parte de la rememoración, por parte del abogado defensor y del fiscal militar, del juicio sumarísimo de los últimos fusilamientos durante el Franquismo de unos jóvenes terroristas, tres de ellos pertenecientes al FRAP y dos a ETA (si bien en el largometraje no aparece ninguna sigla de las organizaciones); *Lobo* (Miguel Courtois, 2004), *thriller* que atiende al agente de los servicios españoles Mikel Lejarza, infiltrado en la organización entre 1973-1975, cuyas operaciones lograron desbaratar numerosos planes de la banda y detener a muchos miembros de ésta⁹¹²; *Luna caliente* (Vicente Aranda, 2012), en la cual un ficticio poeta exiliado voluntariamente regresa a España justo cuando tiene lugar el proceso de Burgos (otoño de 1970) y entra en contacto con varios opositores políticos; o propuestas de no ficción como *La ventana rota* (Hautsitako leihoa, Eñaut Tolosa, Hammudi Al-Rahmoun Font, 2008), iniciativa que mediante el

podemos aludir a las citas a ETA en una comedia del mismo director, *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010).

⁹¹¹La referencia bibliográfica completa del libro es la que sigue: CEBRIÁN, Juan Luis: *La rusa*. Madrid: Alfaguara, 1986.

⁹¹²Si bien no centrados en las acciones de las fuerzas policiales, también se han producido en los últimos años varios productos que condenan la violencia en el País Vasco, un caso muy evidente al respecto es *Los justos* (José Antonio Zorrilla, 2001), así como también existen diversas propuestas focalizadas en las víctimas o familiares de ellas, véanse al respecto, entre otros, *Corazones de hielo* (Pedro Arjona, 2007) o *1980* (Iñaki Arteta, 2014).

empleo de testimonios quiere profundizar en el sistema de represión jurídico y penal del País Vasco; *Ventanas al interior* (Barrura begiratzeko leihoak, Josu Martínez, Mireia Gabilondo, Enara Goikoetxea, Txaber Larreategi, Eneko Olasagasti, 2012), sobre la situación de los presos políticos vascos a partir de las experiencias de cinco testimonios; y *Asier y yo* (Asier eta biok, Aitor Merino, Amaia Merino, 2013), un singular proyecto articulado a partir de la amistad existente entre el director y un miembro de ETA que acaba de salir de la cárcel, constituyéndose en una nueva manera de abordar el conflicto vasco, es decir, partiendo de lo íntimo para intentar trazar puentes hacia la comprensión.

Una vez mencionados todos estos títulos y a propósito de las acciones acometidas contra la banda, es obligado tomar en consideración la creación de los denominados *Grupos Antiterroristas de Liberación*, conocidos como GAL⁹¹³, a saber, unas organizaciones de tipo parapolicial que se encargaron de desencadenar una “guerra sucia” contra ETA, es decir, aplicando terrorismo de Estado. Éstos actuaron tanto en territorio español como francés y, a nivel cronológico, su existencia cabe situarla entre los años 1983 y 1987, es decir, al comienzo de los gobiernos del socialista Felipe González; de hecho, el posible conocimiento de esta estructura por parte de dicho gobierno se constituyó en un factor clave en el marco electoral de las elecciones generales españolas de 1996, en las cuales perdió el PSOE y el propio Felipe González cesó en su presidencia del partido. Si bien no profundizaremos en los films que los representan, es preciso aludir siquiera la existencia de algunos largometrajes que han apostado por dar visibilidad a esta cuestión, destacando al respecto los que siguen: en el ámbito de la ficción encontramos títulos como *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993), *G.A.L.: En el punto de mira* (Miguel Courtois, 2006) o la reciente *Lasa y Zabala* (Lasa eta Zabala, Pablo Malo, 2014), mientras que por lo que respecta al documental sobresalen producciones francesas tales como *Euskadi, hors d'État* (Arthur Mac Caig, 1983), *Les mains sales* (Arthur Mac Caig, Stéphane Gillet, 1986) o *Terreur d'état au Pays Basque* (Arthur MacCaig, 2000), así como el título español *La hija del mar* (Itsasoaren alaba, Josu Martinez, 2009). Por otra parte, también existen iniciativas que desde la no ficción indagan en la historia de la banda y que, a pesar de no centrarse en los GAL, sí que los toman en consideración junto con otros asuntos, piénsese al respecto en un largometraje como *Al*

⁹¹³De la vasta bibliografía existente sobre este asunto, véanse, entre otros: AMEDO FOUCE, José: *Cal viva*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2013; AMEDO FOUCE, José: *La Conspiración: el último atentado de los GAL*. Madrid: Espejo de Tinta, 2006; BAEZA, Álvaro: *GAL, crimen de estado, 1982-1995*. San Sebastián: ABL Press, 1995; BAYO, Eliseo: *GAL: punto final*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997; GARCÍA, Javier: *Los GAL al descubierto: la trama de la “guerra sucia” contra ETA*. Madrid: El País/Aguilar, 1988; MIRALLES, Melchor: *Amedo: El Estado contra ETA*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés/Cambio 16, 1989; MIRALLES, Melchor: *GAL: la historia que sacudió el país*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2006; MORALES, José Luis: *La Trama del G.A.L.* Madrid: Revolución, 1988; SATUÉ, Francisco Javier: *Los Secretos de la Transición: del Batallón Vasco Español al proceso de los GAL*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005; WOODWORTH, Paddy: *Dirty war, clean hands: ETA, the GAL and Spanish democracy*. Cork: Cork University Press, 2001.

final del túnel (Eterio Ortega, 2011), sobre los últimos años de acción de la organización y el proceso de paz, dando la voz tanto a víctimas de ETA como del GAL, así como a reclusos y expresos para ofrecer un amplio espectro sobre las diversas opiniones en torno a la violencia en el País Vasco.

No obstante, de entre todos estos films y respecto al tema del exilio destaca especialmente *Sombras en una batalla*, pues constituye una muy buena muestra de representación sobre exilio interior de una antigua militante de ETA, justamente el personaje principal, quien decidirá alejarse de la banda y marcharse del País Vasco, asentando su vida, junto a su hija, en Zamora, un espacio en el que hallará la paz hasta que se cruce en su vida un hombre portugués de quien se enamorará y terminará por descubrir su pertenencia al GAL.

Una vez planteado sucintamente el panorama histórico y mencionadas aquellas realizaciones que se acercan tanto a las actuaciones de la banda como a las de las Fuerzas del Orden, dando cuenta por consiguiente de la clandestinidad y del exilio interior de los miembros de la organización, procede valorar a continuación el tercer aspecto anunciado, a saber, aquellos films en los que se abordan propiamente los movimientos migratorios que desencadenó el terrorismo, es decir, la necesidad que sintieron de huir del País Vasco diferentes personas, tanto ex-miembros de ETA como gente vinculada directamente a dicho grupo. Existen una serie de propuestas de ficción cuyo argumento gira alrededor de este asunto, centradas en aquellos que retornaron al País Vasco, exponiendo los pensamientos y situaciones que experimentaron al regresar; pensemos al respecto en *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), en el cual un periodista de desconocido y oscuro pasado que durante quince años ha residido en Francia volverá a la ciudad donde nació, Bilbao, queriendo volver a empezar y, a pesar de enamorarse de una mujer, no podrá encontrar la felicidad, todo ello contemplado en un argumento que alude a la clandestinidad y al terrorismo de ETA; *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), largometraje en el cual varios miembros de la organización regresaran al país al amparo de las medidas que posibilitan su reinserción, aunque, sin embargo, se encontrarán con un contexto muy distinto al que recordaban y les será muy complicado vivir; *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988), propuesta que parte de la vuelta de Ander al País Vasco tras quince años en la cárcel y su reencuentro con Yul, su mejor amigo y que actualmente pertenece a ETA; *El mar es azul* (Juan Ortuoste, 1989), centrado en un supuesto músico que tras un episodio poco claro tuvo que partir de su tierra marchándose a vivir a Praga, mas al cabo de un tiempo deseará retornar a su antigua vida junto a su esposa en el País Vasco y no le será nada fácil debido a los recuerdos del pasado; o *Eskorpion* (Ernesto Tellería, 1989), realización que muestra la trágica historia de un personaje llamado Emilio Garinza, un hombre que se marchó del pueblo de Ikaza (inventado para la ocasión) en el contexto de la Guerra Civil y que tras haber vivido exiliado en suelo francés regresa a su pueblo,

encontrándose con un ambiente de desconfianza, pues nadie se acuerda de él; sus vecinos creerán que el motivo de su regreso obedece a un deseo de suicidarse, una opción que verán con buenos ojos y que, dado que este hecho no sucede, el municipio estallará en pura violencia. Asimismo y a propósito de retornos, podemos citar un largometraje más reciente como es *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2008), en el cual el protagonista, un empresario que partió con su esposa e hija a Argentina por las amenazas que recibió de ETA, ahora debe volver ante la inminente muerte de su hermano y responsabilizarse de su sobrino que empieza a participar en la *kale borroka*. Además de todos los films mencionados, en el terreno del documental procede destacar *Tiempo de manzanas* (Sagarren denbora, Josu Martínez, Txaber Larreategui, 2010), una propuesta que se acerca a las vidas de Alfonso Etxegarai, deportado a una pequeña isla de África a causa de su antigua militancia en ETA, y de Kristine Etxaluz, su pareja, residente en el País Vasco, tratándose en este caso de un largometraje a propósito de la imposibilidad física del regreso.

Unos films que, como fácilmente puede advertirse, pretenden expresar, aunque sea en clave metafórica o a partir de un caso particular, la difícil adaptación del recién llegado en una zona en la que se vive en un ambiente tenso, así como también en algunas ocasiones se apuesta por mostrar la falta de opciones de retornar; tal sería el caso real de la ex-etarra Dolores González Katarain, “Yoyes”, asesinada por ETA el 10 de septiembre de 1986 cuando regresó a su tierra tras un exilio en América Latina, llevada a las pantallas en el film *Yoyes* (Helena Taberna, 1999), así como también en *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1997), propuesta que parte de la trágica vida de esta militante⁹¹⁴. También a propósito del cese de la participación en la banda es digna de mención la realización *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2002), en la cual el protagonista, miembro de ETA, dispara a una persona y se arrepiente creyendo haberse equivocado al cometer tal acto y decide abandonar la lucha armada⁹¹⁵, de ahí que se marche a Dinamarca con su pareja para empezar desde cero, país al que más adelante irá su hermano a buscarle, así como una mujer que pretenderá matarlo. Una propuesta que, a diferencia del largometraje dirigido por Helena Taberna, no lleva a la pantalla una biografía en concreto, sin embargo, fácilmente puede advertirse la inspiración en la vida de Mikel Zumendi.

Ya para concluir con este asunto, merece la pena recordar una curiosa apuesta que refleja la partida hacia América Latina de un miembro de ETA político-militar cuando esta facción

⁹¹⁴Por lo que respecta a la presencia de etarras en largometrajes latinoamericanos ambientados en América Latina, merece la pena destacar un par de realizaciones, la primera chilena y la segunda mexicana: *Antonia, una historia de Chile* (Mariano Andrade, 2004), sobre un exiliado chileno en España que entró en ETA y luego desertó, y *Todos los días son tuyos* (José Gutiérrez, 2007), un *thriller* ambientado en México en el cual el protagonista tiene como vecina a una militante de ETA y llegará al país una española cuya misión será la de matar a la etarra.

⁹¹⁵La idea de las tribulaciones y el arrepentimiento la encontraremos en varios films además de los mencionados, piénsese en títulos como *Goma-2* (José Antonio de la Loma, 1984) o *Proceso a ETA* (Manuel Macià, 1988).

desaparece a comienzos de los años ochenta, nos referimos a *El cazador de dragones* (Dragoi ehiztaria, Parxi Barko, 2012), cuyo protagonista se unirá a las guerrillas de América Central, tomando una decisión por la que apostaron numerosos militantes europeos de izquierda en estas fechas⁹¹⁶.

También en este punto deberíamos traer a colación aquellos títulos en los que el exilio exterior, interior o el desespero personal y autodestrucción aparecen como consecuencia directa de la existencia de ETA y del impacto que ha tenido esta organización en las vidas de los protagonistas, bien sea porque han militado en ésta o por ser víctimas, directas o indirectas, de la misma; nos referimos a films de ficción como *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), sobre un miembro de ETA que ya no cree en aquello por lo que lucha; *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000), a propósito de la dificultad de superar un pasado repleto de violencia; *Canciones de amor en Lolita's Club* (Vicente Aranda, 2007), alrededor de las vivencias de dos hermanos mellizos, uno de ellos policía y perseguido por ETA, en un ambiente de drogas, prostitución y mafias; *La felicidad perfecta* (Zorion perfektua, Jabi Elortegui, 2009), en relación a la dificultad de permanecer en el País Vasco después de sufrir un atentado y el imperativo de marcharse; *Los huérfanos* (Umezurtzak, Ernesto del Río, 2013), en torno a la imposibilidad de superar un pasado en el cual la violencia es la protagonista, especialmente cuando se es familiar de una víctima; o *Fuego* (Luis Marías, 2014), articulado a partir de la vida de un policía que partió a Barcelona tras perder a su mujer e hijo en un atentado y que ansía venganza. En el terreno de la no ficción, podemos destacar propuestas que además de mostrar la situación del País Vasco ante el terrorismo, apuestan también por atender a las víctimas de ETA y a exiliados interiores y exteriores; valgan a modo de ejemplo, entre otros largometrajes, realizaciones como *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003), *Perseguidos* (Eterio Ortega, 2004), *Olvidados* (Iñaki Arteta, 2004), *Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005), *El infierno vasco* (Iñaki Arteta, 2008) o *Chronique basque* (Marie-Paule Jeunehomme, 2012).

Por otra parte, es de mención obligada una situación muy peculiar que se generó a raíz de un film y que supone mezclar cuestiones inconexas; nos referimos a *Días de humo* (Ke arteko egunak, Antxon Ezeiza, 1989), una propuesta de ficción cuyo argumento se basa en la vida de un personaje llamado Pedro Sansinenea, el cual, hace veinte años, se marchó de su país dada la situación de ahogo vital en la que se hallaba inmerso y posteriormente sintió el deseo de regresar, aunque a su vuelta aquello que encontró no fueron sino antiguos rencores y nuevas angustias, lastrando el intento de vivir una vida plena. De hecho, como veremos a continuación, la cuestión

⁹¹⁶Sobre el tema de partir a América Latina, sin guardar relación alguna con ETA, podemos citar el documental *La lucha en la mochila* (Borroka Motxilan, Dan Ortinez, 2012), realización centrada en la vida de tres mujeres españolas pertenecientes al movimiento comunista que partieron a El Salvador para ayudar médicamente a la guerrilla y luchar por la libertad del país.

del malestar y del agobio existencial como desencadenantes de la emigración -sea interior o exterior- se convirtió en un lugar en común, en una suerte de constante, en buena parte de las producciones realizadas sobre el País Vasco a finales de los ochenta y comienzos de los noventa⁹¹⁷, siempre al margen de que apareciese o no alguna referencia a ETA. Sin embargo, en esta ocasión en concreto, la crítica interpretó al protagonista del film como a un exiliado político, mientras que en el largometraje no se menciona en ningún momento que éste se haya marchado por este tipo de razones, pues de hecho no se plantea por qué abandonó a su mujer e hija, de ahí que el director se lamentase de la actitud de los críticos que emitieron tales lecturas, pues éstas, inevitablemente, conducían a una interpretación sesgada y manipulada de los contenidos de la propuesta⁹¹⁸.

Asimismo, tal como hemos anticipado previamente, corresponde acto seguido aludir al cuarto aspecto destacado, es decir, al deseo de huida al que ya nos hemos referido ante el sentimiento de malestar y la situación de desazón en la que se encontraban subsumidos los protagonistas, una huida que tendría lugar o que restaría en la hipótesis, pero que en cualquier caso parecía ser la única posible escapatoria; valgan a modo de ejemplo las siguientes realizaciones: *Siete calles* (Juan Ortuoste, Javier Rebollo, 1981), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *27 horas* (Montxo Armendariz, 1986), *Lluvia de otoño* (José Ángel Rebolledo, 1989), *La blanca paloma* (Juan Miñón, 1989), *Amor en off* (Koldo Izaguirre, 1991) o *La voz de su amo* (Emilio Martínez-Lázaro, 2001).

Una vez considerado el caso de ETA, es decir, el más significativo tanto a nivel histórico como por lo que a materiales cinematográficos se refiere, aludiremos a continuación a algunas otras formaciones de lucha armada que desarrollaron sus acciones en el marco del

⁹¹⁷Sobre el exilio a causa del agobio existencial o en relación a la situación de violencia del País Vasco, destacan especialmente las aportaciones de Carlos Roldán Larreta (“Asfixia en el laberinto: exilios en el cine vasco moderno”) y de Annabel Martín (“El viaje al Hades: una ida y vuelta a las ruinas de la violencia (el caso de Euskadi)”), ambas publicadas en RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, pp. 45-58 y 59-71, respectivamente.

⁹¹⁸Exactamente en una entrevista realizada el 8 de septiembre de 1999 dijo al respecto lo siguiente: “*El personaje de Pedro no es para nada ningún exiliado. En ningún momento se dice que tenga que ver nada con el exilio. La gente hace aproximaciones post-románticas al autor. Que yo haya sido exiliado no quiere decir para nada que Pedro sea un exiliado. En todo momento se explica claramente que la razón de su huida es estrictamente ahogo existencial: asfixia, que dices tú. 'Bajé a echar la basura y no volví hasta 20 años después'. Lo dice insistentemente. Sin embargo, fíjate que curioso, para ver la parcialidad y lo subjetivo de los teóricos. Esa película se exhibió al mismo tiempo con El mar y el tiempo de Fernán Gómez que es sobre un tipo exiliado que regresa. Al personaje de Fernán Gómez todo el tiempo se dice, 'uno que se ausentó y regresa'. Al mío, que no era un refugiado político, toda la prensa decía, 'es la historia de un refugiado'. Incluso Deia sacó todos los días una nota con foto diciendo 'una historia más de refugiados'. ¿Qué quiere decir esto? Que se consideran refugiados los que se van de un contexto que sigue siendo convulsivo. Entonces un individuo que se fue por la guerra de España y regresa, no es un exiliado. En cambio, un individuo que se va a follar al Caribe, regresa. Como lo hace en este contexto político es un refugiado político. Es curiosa la maldad en el análisis”, en ROLDÁN-LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco: de “Ama lur” (1968) a “Airbag”*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999, p. 296.*

tardofranquismo, mencionando tanto aquellas que eran de izquierdas como aquellas de derechas y valorando si tienen o no presencia en el ámbito fílmico. Comenzaremos por el caso de los *Grupos de Resistencia Antifranquista Primero de Octubre* (GRAPO), nacidos en 1975⁹¹⁹, correspondientes al brazo armado del Partido Comunista de España (reconstituido) (PCE[r]), creado a su vez en 1975 e ilegalizado en 2003 por parte de la Audiencia Nacional dada su vinculación con esta formación. Si bien estrictamente sus actuaciones todavía perduraron en los años 2000, a partir de 1982 su fuerza disminuyó muy considerablemente a causa del alto al fuego que decretaron ante el gobierno de Felipe González, optando muchos de sus integrantes por abandonar las armas. En relación a las producciones fílmicas más importantes sobre esta organización, destacan *435 días en huelga de hambre* (Socorro Rojo Internacional, 1989), sobre la huelga que protagonizaron en la cárcel los presos políticos del PCE(r) y GRAPO entre el 28 de noviembre de 1989 y el mes de febrero de 1991 a causa de las directrices políticas del PSOE; *Vida en la comuna, Carlos Marx* (Socorro Rojo Internacional, 1989), un documento grabado clandestinamente en la prisión de Soria entre los meses de septiembre y octubre de 1989, cuyo objetivo era el de mostrar imágenes del día a día de los presos del PCE(r) y GRAPO; o más recientemente un episodio de *Informe Semanal* dedicado a este asunto, titulado “El ocaso del GRAPO” (2010), un reportaje sobre las tareas emprendidas por parte de la Guardia Civil a lo largo de los años para desarticular a los miembros del grupo.

El siguiente grupo armado que corresponde citar es el *Frente Revolucionario Antifascista y Patriota* (FRAP)⁹²⁰, fundado en 1973 en París por parte del Partido Comunista de España (marxista-leninista) (PCE[m-l]), nacido éste a su vez en 1964 fruto de una separación del Partido

⁹¹⁹De entre la bibliografía existente sobre éstos, destacamos las siguientes aportaciones: AA.VV. (GRAPO): *La llama comunista no se extingue en las prisiones: poemas de los presos políticos del PCE(r) y GRAPO: Penal de Soria, 1978*. S.l.: Partido Comunista de España(r), 1978; AA.VV. (GRAPO): *Operación Cromo: informe oficial de los GRAPO*. Madrid: GRAPO, 1977; BROTONS, Francisco: *Memoria antifascista: Recuerdos en medio del camino*. Navarra: Miatzen, 2002; GÓMEZ PARRA, Rafael: *GRAPO: los hijos de Mao*. Madrid: Fundamentos, 1991; MOA RODRÍGUEZ, Pío: *De un tiempo y de un país*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1982; NOVALES, Félix: *El Tazón de hierro: memoria personal de un militante de los Grapo*. Barcelona: Crítica, 1989.

⁹²⁰Especifiquemos las siguientes publicaciones de entre las varias existentes: AA.VV. (FRAP): *¿Qué es el FRAP?*. Madrid: Frente Unido, 1975 (2ª ed.); CAÑAVERAS, Manuel: “La concepción de la violencia en el Partido Comunista de España (Marxista-Leninista): breve análisis del proceso ideológico”. En TUSELL, J.; ALTED, A.; MATEOS, A. (Coords.): *La oposición al Régimen de Franco. Estado de la cuestión y metodología de la investigación*. Madrid: UNED, 1990, t. 1, vol. 2, pp. 115-122; DIZ, Alejandro: *La sombra del FRAP: génesis y mito de un partido*. Barcelona: Ediciones actuales, 1977; DOMÍNGUEZ RAMA, Ana: “La 'violencia revolucionaria' del F.R.A.P. Durante el tardofranquismo”. En NAVAJAS ZUBELDÍA, Carlos; ITURRIAGA BARCO, Diego (Eds.): *Novísima. Actas del II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2010, pp. 393-410; EQUIPO ADELVEC (seud. colectivo): *FRAP: 27 de septiembre de 1975*. Madrid: Vanguardia Obrera, 1985; HERMIDA REVILLAS, Carlos: “La oposición revolucionaria al franquismo: el Partido Comunista de España (marxista-leninista) y el Frente Revolucionario Antifascista y Patriota”. *Historia y comunicación social*, núm. 2, 1997, pp. 297-312; SETIÉN MARTÍNEZ, José Francisco: “El FRAP entra en escena (mayo de 1973). Discursos, mensajes y opiniones en la prensa de la época”. *Historia y Comunicación Social*, 1999, núm. 4, pp. 361-377.

Comunista Español ante el descontento que algunos de sus miembros sentían por las posiciones políticas adoptadas por Santiago Carrillo desde la dirección. Sus actuaciones se prolongaron hasta 1977, es decir, hasta las elecciones que supusieron un cambio de rumbo del PCE(m-l). Por lo que respecta a las realizaciones que consideran esta organización, ya anteriormente a propósito de ETA hemos mencionado las producciones *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978), el cortometraje *Expediente* (Manuel Coronado, Carlos Rodríguez Sanz, 1977) y *La noche más larga* (José Luis García Sánchez, 1991), todas ellas sobre el fusilamiento de dos miembros de ETA y tres del FRAP en el mes de septiembre de 1975; unas propuestas a las que convendría añadir un reportaje y un documental; concretamente nos referimos a *La chispa y la pradera (El Frap, una revolución imposible)* (José Catalán Deus, 2013), iniciativa que recoge la historia de la organización contando con el testimonio de sus propios militantes; y “Septiembre del 75” (Alfonso Dufour, 2008), perteneciente al programa *Documentos TV* y centrado en la persona de Xosé Humberto Baena, último fusilado del franquismo por la acusación de haber matado a un policía, un acercamiento realizado mediante la lectura de las cartas que éste escribió y que permiten ver cómo fueron sus últimos días de vida y sus opiniones.

Además de este tipo de estructuras que actuaban a nivel estatal⁹²¹, convendría mencionar también aquellas que lo hacían a nivel regional o autonómico, piénsese al respecto en casos significativos como por ejemplo en los *Comandos Autónomos Anticapitalistas* (CAA o CCAA) (finales 70-mediados 80), activos en la zona del País Vasco y Navarra; el brazo armado de *Unión do Povo Galego* (UPG) (1974-1975), *Loita Armada Revolucionaria* (1978-1984), *Exército Guerrilheiro do Povo Galego Ceive* (EGPGC) (1986-1991) o *Resistência Galega* (RG) (1995-), por lo que a Galicia corresponde; *Andecha Obrera* (década de 1980) en el caso de Asturias; *Tierra lleonesa* (década de 1980) respecto a León; o *Grupos Armados 28 de febrero* (GAVF) (1980) en relación al caso de Andalucía. Restan por citar dos zonas en las que nacieron importantes movimientos que luego han tenido una cierta presencia en el ámbito fílmico, nos referimos a las Islas Canarias y a Cataluña. Por lo que respecta al primer caso, sería oportuno aludir a las organizaciones *Destacamentos Armados Canarios* (DAC) (década de 1970) y *Fuerzas Armadas Guanches* (FAG) (1976-1978), ambos brazos armados del *Movimiento por la Autodeterminación de Independencia del Archipiélago Canario* (MPAIAC), un ente creado por parte de Antonio Cubillo el 22 de octubre de 1964 en Argelia, donde éste residía expatriado de manera voluntaria. Justamente sobre esta figura, sus acciones e opiniones, así como sobre el atentado que sufrió el 5

⁹²¹Mencionemos también la existencia del largometraje de ficción titulado *Terroristas* (Antonio Gonzalo, 1986), el cual refleja la decisión tomada por parte de unos militantes de un partido político de izquierdas de formar un comando terrorista, una tarea que lograrán tirar adelante y que si bien comenzará con robos terminará con asesinatos y con los consiguientes esfuerzos por parte de las fuerzas del orden para detenerlos. Se trata de una adaptación de una novela, cuya referencia exacta es la siguiente: MARTÍNEZ REVERTE, Jorge: *Terroristas. El mensajero*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

de abril de 1978 por parte de los servicios secretos españoles, existe el documental, dirigido por su sobrino, titulado *Cubillo: Historia de un crimen de Estado* (Eduardo Cubillo Blasco, 2012).

Respecto al caso catalán, han surgido numerosas organizaciones armadas que han luchado por la independencia de esta comunidad autónoma, algunas de ellas ya existentes en fechas anteriores al tardofranquismo -piénsese al respecto en grupos como *La Reixa* (1904), *Bandera Negra* (1925), *Ormica* (1926) o *Nosaltres sols!* (1931)-, pero respecto al periodo al que nos referimos, cabe citar, entre algún otro, la rama militar del *Front Nacional de Catalunya* (FNC) (1940-1982), el *Front d'Alliberament de Catalunya* (FAC) (1969-1977), el *Exèrcit Popular Català* (EPOCA) (1971-1979), *OLLA* (1972-1974), el *Partit Socialista d'Alliberament Nacional Provisional* (PSAN-P) (1974-1979), *ARXIU* (1977-1979), *Terra Lliure* (TLL) (1978-1995), *Resistència Catalana* (1984-1986) o *Escamots Autònoms d'Alliberament* (1994). De entre estas varias organizaciones han recibido atención fílmica el caso de *Exèrcit Popular Català*⁹²² y *Terra Lliure*⁹²³, pues el primero de ellos dio lugar a *Antoni Massaguer. Anar-hi, anar-hi i anar-hi* (Productora Nativa, 2012), un “eDocumental” centrado en la figura de este hombre condenado a treinta y seis años de prisión por la acusación de haber cometido el atentado contra Josep María Bultó, aunque no llegó a cumplir la condena según un posterior dictamen del Tribunal de Derechos Humanos de Estrasburgo al considerar que el proceso carecía de garantías; focalizados en la segunda organización podemos mencionar los documentales *Terra Lliure, punt i final* (David Bassa, 2006) y *Retorn a la terra lliure* (Oriol Gispert, Marc Balfagón, Jordi Sanglas, Marc Parramón, 2008), dos propuestas que han suscitado una amplia polémica⁹²⁴.

⁹²²De entre las diferentes aportaciones, resultan especialmente relevantes las siguientes: DALMAU, Ferran; JUVILLÀ, Pau: *EPOCA, l'exèrcit a l'ombra*. Lleida: Edicions El Jonc, 2010; FALGUERA, Oriol: *L'Exèrcit Popular Català (1969-1979). La casa*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 2014.

⁹²³Existe una vasta bibliografía sobre este grupo, destaquemos algunas de las principales publicaciones: AA.VV.: *Moviment de Defensa de la Terra: Catalunya, terra lliure: documents del Moviment de Defensa de la Terra: 1984-1988*. Sant Boi de Llobregat: Lluita, 1988; BASSA, David: *L'Independentisme armat a la Catalunya recent*. Sant Cugat del Vallès: Rourich, 1997; BASSA, David (Ed.): *L'independentisme català: 1979-1994*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 1995; BASSA, David: *Terra Lliure, punt final*. Badalona: Ara Llibres, 2007; BENTANACHS, Frederic: *Memòries d'un rebel: records d'un exmilitant de Terra Lliure*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2003; FERNÀNDEZ I CALVET, Jaume: *Terra Lliure (1979-1985)*. Barcelona: El Llamp, 1986; SASTRE, Carles; BENÍTEZ, Carles; MUSTÉ, Pep; ROCAMORA, Joan: *Terra Lliure, punto de partida: 1979-1995, una biografía autorizada*. Tafalla: Txalaparta, 2013; USALL, Ramón: *Parla Terra Lliure: els documents de l'organització armada catalana*. Barcelona: El Jonc, 1999; VILAREGUT, Ricard: *Terra Lliure: la temptació armada a Catalunya*. Barcelona: Columna, 2004.

⁹²⁴La primera de ambas fue emitida por televisión el 14 de abril de 2007 en el Canal 33 de la Televisión de Cataluña, una decisión que fue mal considerada por parte del Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC), pues recibieron varias quejas por la emisión y escribieron un comunicado en el cual afirmaron que los contenidos del largometraje son inapropiados para que éste sea transmitido por parte de una televisión pública. En ese sentido manifestaron la ausencia de objetividad de la propuesta, lenguaje y ausencia de pluralidad, determinando varias cuestiones en concreto; tanto estos asuntos así como también la respuesta que ofrecieron desde la producción del documental -Batabat en tanto que coproductora junto con Zeba Producciones y Televisión de Cataluña-, pueden leerse en el siguiente enlace: <http://www.directe.cat/noticia/2974/resposta-de-la-productora-del-documental-terra-lliure-punt-final-a-linforme-del-cac> De hecho, éste fue calificado por parte de Daniel Sirera, diputado del Partido Popular de

Asimismo, activo en el territorio catalán pero desvinculado de voluntades nacionalistas, cabe mencionar el grupo *Movimiento Ibérico de Liberación – Grupos Autónomos de Combate (MIL)*⁹²⁵, vigente entre 1971 y 1973 y defensor de la agitación armada como medio de liberación de la clase obrera en la lucha contra el capitalismo. Esta iniciativa estaba formada por muy pocos miembros -los principales eran Salvador Puig Antich, Oriol Solé Sugranyes, Ignasi Solé Sugranyes, Jordi Solé Sugranyes, Santiago Soler Amigó y Josep Lluís Pons-, y dadas ciertas desavenencias de pareceres entre algunos de ellos, terminó por disolverse el grupo en 1973 en Toulouse. Sin embargo, contaban con el soporte de colectivos de jóvenes del sur de Francia y poco después de la ruptura y al producirse la detención de tres de sus miembros -Salvador Puig Antich, Oriol Solé Sugranyes y Josep Lluís Pons- algunos de los otros antiguos integrantes partieron a Francia y allí formaron unas organizaciones armadas anticapitalistas denominadas *Grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista (GARI)* que abarcaban tanto españoles como franceses. Por ello, antes de seguir con el MIL, es preciso mencionar la existencia de una realización que alude a estas formaciones, se trata de *Vacances Royales* (Gabriel Auer, 1981), una propuesta que combina ficción y entrevistas a los implicados para contar un hecho muy concreto: en 1976 el rey Juan Carlos I efectuó una visita oficial a Francia y, ante tal evento, unos doce anarquistas españoles de estos grupos fueron trasladados, durante los días que durase la cita, a la isla bretona de Belle-Île-en-Mer.

Realizado este breve inciso, si atendemos a la presencia del MIL en el ámbito fílmico, debemos citar dos producciones especialmente relevantes, la primera de ellas enmarcada en el ámbito de la ficción correspondería a *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), basada en

Cataluña, como una apología al terrorismo, así como también fue muy criticado por parte de Albert Rivera, asuntos que pueden consultarse, entre otros artículos, en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-04-2007/abc/Catalunya/el-pp-exige-responsabilidades-a-tv3-por-un-reportaje-de-terra-lliure-que-califica-de-apologia-del-terrorismo_1632797133788.html

La segunda iniciativa mencionada también levantó varias controversias, aunque ante la situación que generó la emisión del anterior, Televisió de Catalunya pospuso su programación hasta pasadas las elecciones generales del 9 de marzo de 2008, siendo finalmente proyectado el 14 de marzo de 2008. Sobre este asunto, véase: RUBIO, Cristina: “Retorn a la Terra Lliure”. TV3 emitirà un nuevo documental sobre Terra Lliure tras las elecciones generales del 9-M”. *El Mundo*, 17-01-2008.

⁹²⁵Se han escrito abundantes aportaciones sobre la historia de esta organización, mencionemos, entre otras posibles, las siguientes: AA.VV.: *Il y a trente ans, Salvador Puig Antich: fragments du mouvement de l'histoire*. Saint-Amand-Montrond: La Remembrance, 2005; BARROT, Jean: *Violence et solidarité révolutionnaires: les procès des communistes de Barcelone*. Paris: Éditions de l'oubli, 1974; CORTADE, André: *Le 1000: histoire désordonnée du MIL, Barcelone 1967-1974*. Paris: Dérive 17, 1985; ROGLAN, Joaquim: *Oriol Solé, el Che català: vida, fugida i mort d'un revolucionari*. Barcelona: Edicions 62, 2006; ROSÉS CORDOILLA, Sergi: *El MIL: una historia política*. Barcelona: Alikornio, 2002; SEGURA, Antoni; SOLÉ, Jordi: *El Fons MIL: entre el record i la història*. Catarroja/Barcelona: Editorial Afers, Centre d'Estudis Històrics Internacionals, 2006; TAJUELO, Telesforo: *El Movimiento Ibérico de Liberación, Salvador Puig Antich y los grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista: teoría y práctica: 1969-1976*. Paris: Ruedo Ibérico, 1977; TÉLLEZ, Antonio: *El MIL y Puig Antich*. Barcelona: Virus, 2006; TOLOSA, Carlota: *La torna de la torna: Salvador Puig Antich i el MIL*. Barcelona: Empúries, 1985.

una novela de Francesc Escribano⁹²⁶. Se trata de un film que, si bien propone un recorrido por la vida de Salvador Puig Antich a través su militancia en esta organización, se centra especialmente en la sentencia y muerte de éste, concediendo también atención a su carcelero. Es interesante tener en cuenta que el largometraje suscitó una enorme polémica, así como también la había generado la publicación del libro que adapta; sin embargo, el film ocasionó un gran revuelo también en los propios ex-militantes del MIL y sectores próximos a éstos, alcanzando un rechazo tal que incluso se creó una página web, actualmente ya inactiva, para parar la propia propuesta. Se acusó a la producción de numerosas tergiversaciones históricas, una cuestión que fue sintetizada por Ricard de Vargas-Golarons, antiguo miembro del MIL y que, a su parecer, se explicitaba en los siguientes puntos: ocultación de la complicidad entre la Assamblea de Catalunya y el PSUC en el asesinato de Puig Antich, así como del contexto histórico-cultural de la época, de la aportación de los grupos armados a la lucha de clases y de la existencia del movimiento obrero más radical de tipo anticapitalista; violación de la memoria histórica a partir de la consideración de que el régimen franquista ya se hundía, y, por consecuente, supresión del sentido de la lucha de Puig Antich y sus compañeros; y caracterización del carcelero -Jesús Irrure- como un demócrata pro-obrero que durante la propia ejecución del protagonista emitirá gritos tildando a Franco de asesino⁹²⁷. Por otra parte, si se acude a las declaraciones del director, en todo momento éste planteó el film para acercar una historia de gran emotividad tanto a un público que recuerda los hechos como también a los espectadores jóvenes que pueden desconocerlos, siempre con la voluntad de conseguir un resultado de gran intensidad⁹²⁸.

La segunda y última producción sobre este asunto que traeremos a colación es un documental surgido poco tiempo después del film de Manuel Huerga y que, a diferencia del primero, sí que recibió el beneplácito de los ex-miembros del MIL: se trata de la realización suiza *M.I.L., Historia de una familia con historia* (MIL. Histoires d'une famille avec histoire, Martina Loher Rodríguez, 2006). Una propuesta que comienza en Ginebra, pasando por Cataluña y terminando de nuevo en Suiza, planteando un recorrido a través de la historia del MIL a partir de

⁹²⁶La referencia exacta de la misma es la siguiente: ESCRIBANO, Francesc: *Cuenta atrás. La historia de Salvador Puig Antich*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

⁹²⁷Todas estas cuestiones aparecen desarrolladas en el siguiente texto: VARGAS-GOLARONS, Ricard de: "Salvador, la película sobre Puig Antich: molt més que una greu violació de la memòria". *La Rosa dels Vents. Publicació de debat llibertari als Països Catalans*, núm. 0, abril 2006, pp. 4-5. Asimismo, tanto este escrito como un recopilatorio de otros artículos, materiales y documentos redactados por ex-miembros del MIL o allegados que proceden a deslegitimizar la producción pueden consultarse en la siguiente web: <http://salvadorpuigantich.info>

⁹²⁸Estas declaraciones aparecían en la página web oficial del film (www.salvadorfilm.com), ahora mismo ya desaparecida. Sin embargo, fragmentos de éstas aparecen transcritas en un artículo que propone un estudio del largometraje en tanto que producto mediático, concretamente la referencia de éste es la que sigue: DOMÍNGUEZ RAMA, Ana: "Salvador (Puig Antich)" en el viejo mundo. Algunas consideraciones históricas respecto a su recuperación mediática". *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 7, 2007, sin paginación.

varios testimonios de antiguos militantes, centrándose básicamente en el núcleo Solé Sugranyes y contando con entrevistas a varios miembros de esta familia.

Una vez comentadas estas cuestiones, damos por terminado este recorrido por las diferentes organizaciones armadas que, desde la izquierda, perpetraron diferentes actos en el marco de los últimos años de la dictadura; aludiremos a continuación, aunque de una manera sumamente sucinta, a algunos materiales fílmicos centrados en las acciones terroristas llevadas a cabo por parte de grupos de extrema derecha o neofascistas en este mismo contexto que comprendería desde la muerte de Francisco Franco hasta comienzos de la década de los años ochenta. No obstante, por lo que respecta a los movimientos atendidos hasta este punto, todos ellos tenían una estructura mucho más definida y por ello es posible reseguir su historia con cierta claridad a pesar de que actuasen en la clandestinidad, mientras que, en cambio, en el caso de estas formaciones a las que ahora aludiremos, más bien se trata de pequeños grupos designados por diferentes nombres pero entre los cuales existen ciertos interrogantes, llegando a atribuir incluso determinadas acciones a unos y a otros⁹²⁹. Nos referimos a grupúsculos tales como *Alianza Apostólica Anticomunista* (Triple A), *Antiterrorismo ETA* (ATE), *Acción Nacional Española* (ANE), *Batallón Vasco Español* (BVE), *Comandos Antimarxistas*, *Grupos Armados Españoles* (GAE) o *Guerrilleros de Cristo Rey*⁹³⁰.

Por lo que respecta a la representación fílmica de tales estructuras, destacan sin duda dos producciones realizadas en estos años: nos referimos a *7 días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978) y *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977). La primera de ambas parte de un hecho real, pues en realidad lo que propone es una reconstrucción de los acontecimientos sucedidos en enero de 1977 conocidos como la “matanza de Atocha”, es decir, el atentado que perpetró un

⁹²⁹Sobre esta cuestión son muy significativas las siguientes palabras de Juan Manuel González Sáez: “Estrictamente, no se trataba de un terrorismo que defendiese un proyecto de extrema derecha, aunque los métodos utilizados y los objetivos alcanzados fueran, sin duda, respaldados por la ultraderecha. Los integrantes de estos grupos eran miembros o simpatizantes de grupúsculos extremistas, mercenarios o incluso integrantes de los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado [...] Las mismas siglas ampararon, en muchas ocasiones, acciones terroristas cometidas por grupos totalmente autónomos entre sí”, en GONZÁLEZ SÁEZ, Juan Manuel: “La violencia política de la extrema derecha durante la transición española (1975-1982)”. En NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos; ITURRIAGA BARCO, Diego (Eds.): *Coetánea. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, pp. 372-373.

⁹³⁰Existe una amplia bibliografía sobre estos grupos armados de ultraderecha, destacamos a continuación algunas de las aportaciones más relevantes: ARÓSTEGUI, Julio: “Violencia, sociedad y política: La definición de la violencia”. *Ayer*, núm. 13, 1994, pp. 15-55; CASALS, Xavier: *Neonazis en España. De las audiciones wagnerianas a los skinheads (1966-1995)*. Barcelona: Grijalbo, 1995; CASALS, Xavier: *La tentación neofascista en España*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998; GALLEGO, Ferrán: *Una patria imaginaria. La extrema derecha española (1973-2005)*. Madrid: Síntesis, 2006; PIÑUEL, José Luis: *El Terrorismo en la Transición española*. Madrid: Fundamentos, 1986; RODRÍGUEZ, José Luis: *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994; SÁNCHEZ SOLER, Mariano: *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península, 2010.

grupo de ultraderecha contra un despacho de abogados laboristas vinculados al Partido Comunista Español. Tal acción, reivindicada por *Alianza Anticomunista Española* (Triple A), supuso la muerte de cuatro juristas y un administrativo, así como cuatro letrados más que cayeron heridos graves. Por su parte, el film funciona como una suerte de documental que recrea los días anteriores y posteriores al propio acto, así como incluso el juicio que llevó al estrado a *Triple A*, empleando no sólo imágenes ficticias sino también de archivo, entre las cuales destacan especialmente aquellas filmadas por parte del Colectivo de Cine de Madrid que luego serían la fuente que alimentaría *Hasta siempre libertad* (Andrés Linares, 1977). A pesar de tratarse de una iniciativa que apuesta por la fidelidad a los hechos históricos y por manifestar un evidente rigor a la hora de construir los acontecimientos, en ningún momento se ofrece un amplio contexto sobre el ambiente político-social imperante en esas fechas⁹³¹, sino que se focaliza únicamente en este suceso, obteniendo malas críticas tanto por parte de los sectores de izquierdas como por aquellos de derechas⁹³².

Por lo que respecta al segundo film citado, *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), se trata de una propuesta totalmente diferente, pues no reproduce ningún evento real sino que más bien cabe considerar la realización como una especie de fábula para explicar el embrión del fascismo. Su argumento gira en torno a un niño, Tatin, de unos quince años, quien junto a sus dos hermanos canta en un coro y son hijos de una mujer obsesiva que ha creado un grupo clandestino de ultraderecha en el que participan todos los chicos del coro, con la excepción de Tatin por ser demasiado pequeño, aunque hará todo lo posible por asemejarse y pertenecer a ellos. Un largometraje que, si bien no aludía a ningún grupo en concreto, tuvo dificultades para conseguir el permiso de exhibición y causó un importante revuelo en su estreno, pues ya días antes de la primera proyección miembros de los *Guerrilleros de Cristo Rey* rompieron los cristales de las vitrinas en las que se anunciaba el film así como también pintaron diferentes frases⁹³³.

Además de estos dos films, producidos justamente durante el periodo atendido en este punto, merece también una mención especial un reciente documental, titulado *Ojos que no ven. Víctimas del fascismo desde la Transición* (Luis Moles, 2011), un largometraje basado en

⁹³¹Juan Antonio Bardem explicó que esta ausencia obedecía tanto a problemas de presupuesto como a la duración del film, así consta en: LARA, Fernando: "Bardem habla de 7 días de enero". *La Calle*, 46, del 6 al 12 de febrero de 1979, pp. 32-33.

⁹³²Un extenso recorrido sobre las diferentes críticas que cosechó el largometraje puede leerse en: CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones y Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, pp. 242-254.

⁹³³Por lo que respecta a los problemas que tuvo el film para lograr la autorización, así como también sobre los contratiempos relativos a su posterior exhibición, pueden consultarse los siguientes artículos: HARGUINDEZ, Ángel S.: "Las dificultades extracinematográficas de 'Camada negra'". *El País*, 23-08-1977; HARGUINDEZ, Ángel S.: "'Camada negra', ante los ataques constantes de la sinrazón". *El País*, 5-10-1977.

entrevistas a víctimas de la ultraderecha española desde 1975 hasta nuestros días, referidas a varios temas que engloban inmigrantes, militantes de izquierdas, homosexuales, transexuales,... contando, además, con la participación de especialistas en la materia (historiadores, periodistas,...)⁹³⁴.

Y ya para concluir, simplemente queremos dar cuenta de la existencia de films de ficción que giran en torno a terroristas solitarios, es decir, figuras que aparecen desvinculadas de organizaciones en concreto pero cuyo objetivo es perpetrar algún atentado, piénsese en propuestas tales como *El terrorista* (Víctor Alcázar, 1978), sobre un intento de asesinato contra el presidente Adolfo Suárez, o *El francotirador* (Carlos Puerto, 1978), a propósito del deseo de un hombre de matar al Jefe del Estado.

⁹³⁴Asimismo, existen varios largometrajes de ficción españoles que, si bien no podemos clasificarlos dentro de lo que se entiende como terrorismo, muestran la ejecución de actos violentos por razones de discriminación, destaquemos en este sentido *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1977) sobre el tema de la homosexualidad, o *Taxi* (Carlos Saura, 1996) con respecto al racismo contra los inmigrantes.

3.- LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA POR RAZONES ECONÓMICAS

3.1.- LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS HACIA EUROPA EN EL SIGLO XIX

La emigración española por causas económicas no es, evidentemente, un fenómeno acaecido por vez primera en el siglo XX, sino que, a lo largo de la historia, ha habido distintos flujos de españoles que han partido allende las fronteras a buscar un mejor porvenir que el que les ofrecía su tierra. Sin embargo, si omitimos los movimientos justificados por razones políticas y consideramos únicamente aquellos cuya causa es puramente económica, cierto es que es a partir del siglo XIX cuando éstos tienen mayor relevancia. No obstante, obviamente en siglos anteriores se produjeron importantes migraciones, si bien muchas de ellas caben ubicarlas en ámbitos ajenos a causas económicas, piénsese al respecto, por ejemplo, en la expulsión de los judíos en 1492 o en la de los moriscos en 1609. Empero, sí que obedecían a motivaciones pecuniarias las emigraciones transoceánicas producidas en el marco de la Edad Moderna y dirigidas a las colonias de América, sin duda una corriente significativa que, sin embargo, se vio frenada por la expulsión de los españoles de América en el marco de las guerras de independencia hispanoamericanas, contexto en el que se ocasionaron importantes desplazamientos. Asimismo, también en el siglo XIX hubo muchos exilios como aquel protagonizado por los afrancesados, entre otros, a tenor de los varios y constantes vaivenes políticos⁹³⁵.

Pero si nos focalizamos en las emigraciones económicas más significativas del período decimonónico, debemos aludir a aquellas dirigidas a América Latina, siendo preciso indicar que la etapa en la que tuvieron mayor relevancia comprende desde mediados del siglo XIX hasta la crisis de 1929, un intervalo en el que esta parte del continente americano se estableció como destino preeminente y prioritario. Ese “hacer las Américas” derivaba de la compleja y quebradiza situación económica que se vivía en España, motivada esencialmente por un aumento demográfico debido tanto a las mejoras sanitarias como alimentarias que contribuyeron a disminuir la mortalidad, así como también por el auge que tuvo el éxodo rural, pues la modernización de la agricultura llevó pareja una evidente reducción de la mano de obra agraria; no obstante, el sistema industrial español no estaba suficientemente desarrollado como para absorber y dar empleo a todo ese contingente humano procedente del campo⁹³⁶.

⁹³⁵Tanto la cuestión de los desplazamientos provocados por las guerras de independencia de países latinoamericanos, así como aquellos exilios acontecidos a causa de los distintos rumbos de la política española, vinculados con sus respectivas representaciones cinematográficas, son asuntos considerados en la presente tesis doctoral, concretamente en el punto “Los exilios del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX”, pp. 93-116.

⁹³⁶Existen muchísimas investigaciones que se acercan a las emigraciones con destino a América Latina en el siglo XIX, destaquemos algunas de las publicaciones más relevantes al respecto, trayendo a colación estudios que abarcan la emigración hacia algún país en concreto o bien hacia esta región en general, considerando siempre títulos centrados en esta centuria o que, por lo menos, la consideren con especial detenimiento: BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés (Ed.): *El asociacionismo en la emigración española a*

Así las cosas, América Latina ostentaba un lugar preferente y destacado como destino en este panorama, mientras que en relación a los países europeos que recibieron cierto número considerable de españoles prácticamente sólo podemos destacar Francia, un territorio que en el siglo XIX contaba con cierta población española, así como también recibía desplazamientos estacionales, produciéndose, por lo menos desde 1830, la denominada emigración golondrina vinculada a ciertas campañas agrícolas⁹³⁷. De igual forma también se originaron movimientos hacia África, centrados especialmente en Argelia, Marruecos, Guinea Ecuatorial y el Sáhara; de hecho, la presencia de españoles en la zona del Magreb y en algunas otras zonas de este continente se ha vinculado con la colonización del país, pues es en el marco de la colonización francesa de Argelia cuando se detecta un gran aumento de españoles en ese territorio. Sin embargo, al margen de estos destinos, tal como comentábamos previamente, todo el protagonismo recayó en América, debiendo tener presente que estos movimientos entre ambas orillas tienen que entenderse en un siglo en el que eran frecuentes los intercambios comerciales entre España y los países americanos, existiendo una suerte de estructura transatlántica que vehiculó el viaje de

América. Salamanca: UNED-Junta de Castilla y León, 2008; CABRERA DÉNIZ, Gregorio José: *Canarios en Cuba: un capítulo en la historia del archipiélago (1875-1931)*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996; CAGIAO VILA, Pilar: *Galegos en América e americanos en Galicia: as colectividade inmigrantes en América e a súa impronta na sociedade galega. Séculos XIX-XX*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999; CERUTTI, Mario: *Empresarios españoles y sociedad capitalista en México (1840-1920)*. Gijón: Fundación Archivo de Indianos, 1995; DE PAZ, Manuel; HERNÁNDEZ, Manuel: *La esclavitud blanca. Contribución a la historia del inmigrante canario en América. Siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Taller de Historia, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992; EIRAS ROEL, Antonio: *Los gallegos y América*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992; FERNÁNDEZ, Alejandro; MOYÁ, José C. (Eds.): *La inmigración española en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 1999; FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano: *La emigración vasca a América, siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Júcar, 1993; HERNÁNDEZ GARCÍA, Julio: *La emigración de las islas canarias en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1981; KLEIN, Herbert: *La inmigración española en Brasil*. Gijón: Fundación Archivo de Indianos, 1996; LORDEN MIÑAMBRES, Moisés: *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992; MALUQUER DE MOTES, Jordi: *Nación e inmigración: los españoles en Cuba (siglos XIX y XX)*. Oviedo: Fundación Archivo de Indianos, 1992; MÖRNER, Magnus: *Aventureros, proletarios. Los emigrantes en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (Ed.): *La Galicia austral: la inmigración gallega en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2001; OJEDA, German; SAN MIGUEL, José Luis: *Campesinos, emigrantes, indios, emigración y economía en Asturias (1830-1930)*. Gijón: Ayalga Ediciones, 1985; PALAZÓN FERRANDO, Salvador: *Capital humano español y desarrollo económico latinoamericano: evolución, causas y características del flujo migratorio, 1882-1990*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Educació i Ciència, 1995; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Jesús Jerónimo: *Asturias y América*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992; SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás (Comp.): *Espanoles hacia América, la emigración en masa 1880-1930*. Madrid: Alianza Editorial, 1988; SÁNCHEZ ALONSO, Blanca: *Las causas de la emigración española (1880-1930)*. Madrid: Alianza Editorial, 1995; SÁNCHEZ ALONSO, Blanca: *La inmigración española en Argentina, siglos XIX y XX*. Colombes: Ediciones Júcar, 1992; SOLDEVILA ORIA, Consuelo; RUEDA, Germán: *Cantabria y América*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992; VIVES, Pedro A.; VEGA, Pepa; OYAMBURU, Jesús (Coords.): *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*. Madrid: Historia 16, 2 vols., 1992; YÁNEZ GALLARDO, Luis César: *La emigración española a América (Siglos XIX-XX): Dimensión y características cuantitativas*. Colombes: Fundación Archivo de Indianos, 1994; YÁNEZ GALLARDO, Luis César: *Saltar con red. La emigración catalana a América*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996.

⁹³⁷En el punto dedicado a la emigración española con destino a Francia hemos tenido en cuenta la presencia española en el siglo XIX, véanse al respecto las páginas 497-501 de la presente investigación.

mercancías, pero también de hombres. Esta perspectiva que considera que en estas vías comerciales circulaban tanto productos como emigrantes queda muy bien resumida en las siguientes palabras de Consuelo Naranjo Orovio: *“Esta estructura provocó una diáspora comercial en tanto que los actores del comercio fueron los emigrantes e inmigrantes que como dueños, dependientes o contables de las casas comerciales articularon, mantuvieron y potenciaron el comercio y las migraciones dando vida a un proceso complejo que contiene varias aristas económicas, culturales, demográficas, etc. Muchos de estos emigrantes que formaron parte de los circuitos comerciales viajaron en los mismos barcos que transportaban las mercancías a América. A cambio del trayecto, el emigrante trabajaba durante la travesía; todo formaba parte del contrato firmado con la casa comercial a la que se incorporaría al llegar al destino”*⁹³⁸.

En cuanto al marco jurídico y las consideraciones que recibió al respecto la emigración en esta centuria, cabe precisar que ya una ley de 1853 suprimió la prohibición de la emigración de españoles con destino a América del Sur, legislación que entró en vigor tras las primeras independencias latinoamericanas. Otro jalón significativo fue la presentación de un proyecto de decreto en julio de 1881, así como la creación de una Comisión especial por parte del Ministerio de la Gobernación no sólo para evaluar las razones y efectos de la emigración, sino también para intentar gestionarla. Con dicha finalidad, se instituyó una oficina de emigración en el seno del Instituto Geográfico y Estadístico y en el año 1882 se empezó a establecer un control estadístico de entradas y salidas. Si seguimos avanzando en el tiempo, otra fecha clave fue 1902, momento en el que, por medio de una ordenanza real, se eliminó la obligatoriedad de tener un pasaporte para poder salir del país, no siendo tampoco necesario gozar de un permiso gubernamental especial; para que un hombre pudiera partir sólo era preciso que no tuviera ni problemas con la justicia ni compromisos con el ejército, de modo que con una mera cédula de identidad era factible adquirir un billete; en el caso de las mujeres y de los menores, requerían de la autorización del padre o cónyuge. Eso ya nos ubica, sin embargo, en el siglo XX y, por consiguiente, remitimos al lector al siguiente punto en el que, precisamente, valoramos con detenimiento el panorama jurídico migratorio de este siglo.

Teniendo en cuenta, por tanto, que en el siglo XIX el gran protagonista como lugar de destino es América Latina, no resulta en absoluto sorprendente que la mayoría de films que proponen reconstrucciones históricas ambientadas en este siglo y que consideran la emigración muestren, justamente, a personajes que parten a estos países, cobrando mucha importancia

⁹³⁸NARANJO OROVIO, Consuelo: *Las migraciones de España a Iberoamérica desde la Independencia*. Madrid: CSIC, Los Libros de la Catarata, 2010, p. 14.

determinadas figuras; piénsese al respecto, por ejemplo, en la figura del indiano⁹³⁹. Una emigración española que ha tenido gran peso en el caso gallego en tanto que desde esta comunidad autónoma partieron muchas personas, una cuestión que también ha reflejado en varias ocasiones el cine allí producido, denotando un especial empeño en reproducir la figura del emigrante; sin embargo, también sobresale la emigración canaria. Asimismo, también la representación cinematográfica de esta emigración -tal como ya hemos destacado en el estado de la cuestión de la presente tesis doctoral- es la que ha recibido una mayor atención por parte de las investigaciones centradas en estudiar la imagen de los emigrantes en el cine, siendo este uno de

⁹³⁹Esta figura ha tenido una notable presencia en el ámbito cinematográfico y no sólo en films ambientados en el siglo XIX, sirvan de ejemplo los siguientes títulos en los que aparece: *Regeneración* (Doménech Ceret, 1916), *Curro Vargas* (José Buchs, 1923), *Venganza isleña* (Manuel Noriega, 1924), *El abuelo* (José Buchs, 1925), *El camino de la felicidad* (El camí de la felicitat, José G. Barranco, 1925), *La copla andaluza* (Ernesto González, 1929), *Flor de espino* (Jaime Ferrer, 1925), *Bajo las nieblas de Asturias* (Manuel Noriega, 1926), *La loca de la casa* (Luis R. Alonso, 1926), *La sobrina del cura* (Luis R. Alonso, 1926), *Carmiña, flor de Galicia* (Rino Lupo, 1927), *El mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928), *La Puntaire* (La encajera, José Claramunt, 1928), *La copla andaluza* (Ernesto González, 1929), *Alalá* (Adolph Trotz, 1933), *Odio* (Richard Harlan, 1933), *Sol en la nieve* (León Artola, 1933), *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935), *¿Quién me compra un lío?* (Ignacio Fernández Iquino, 1940), *A mí no me mire usted* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), *Polizón a bordo* (Florián Rey, 1941), *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), *El testamento del virrey* (Ladislao Vajda, 1944), *La tempestad* (Javier de Rivera, 1944), *Te quiero para mí* (Ladislao Vajda, 1944), *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945), *Aquel viejo molino* (Ignacio F. Iquino, 1946), *El emigrado* (Ramón Torrado, 1946), *Trece onzas de oro* (Gonzalo Delgrás, 1947), *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1948), *La vida encadenada* (Antonio Román, 1948), *Historia en dos aldeas* (Antonio del Amo, 1950), *Dulce nombre* (Enrique Gómez, 1951), *Gitana tenía que ser* (Rafael Baledón, 1953), *El indiano* (Fernando Soler, 1954), *Los ladrones somos gente honrada* (Pedro L. Ramírez, 1956), *Camarote de lujo* (Rafael Gil, 1957), *Un indiano en Moratilla* (León Klimovsky, 1957) [México-España], *Habanera* (José María Elorrieta, 1958), *Camarote de lujo* (Rafael Gil, 1959), *Una chica de Chicago* (Manuel Mur Oti, 1959), *Gaudí* (José María Argemí, 1960), *Sentencia contra una mujer* (Antonio Isasi Isasmendi, 1960), *El camino* (Ana Mariscal, 1963), *El halcón de Castilla* (José María Elorrieta, 1965), *Nada menos que todo un hombre* (Rafael Gil, 1971), *El abuelo* (Rafael Gil, 1972), *La duda* (Rafael Gil, 1972), *Marianela* (Angelino Fons, 1972), *La Regenta* (Gonzalo Suárez, 1974), *Tormento* (Pedro Olea, 1974), *O pai de Migueliño* (Miguel Castelo, 1977), *Fortunata y Jacinta* (Mario Camus, 1980), *Todo un hombre* (Rafael Villaseñor, 1983) [México], *Mamasunción* (Chano Piñeiro, 1984), *Gallego* (Manuel Octavio Gómez, 1988), *Barroco* (Paul Leduc, 1989) [Cuba-México-España], *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989), *Urxa* (Alfredo García Pinal, Carlos A. López Piñeiro, 1989), *Macana de dote, che* (Miguel Castelo, 1990), *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995), *Grande de Cuba* (Beatriz del Monte, 1996), *El abuelo* (José Luis Garci, 1998), *Frontera Sur* (Gerardo Herrero, 1998), *Vientos de agua* (Juan José Campanella, 2005), *Después del mar* (Rafael Lorenzo, 2007). Asimismo, también existen estudios sobre esta cuestión, destacando especialmente los siguientes, algunos a propósito de inclusiones cinematográficas y otros en torno a representaciones de un modo más general: GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Aproximación ás imaxes do indiano no cinema español”. *Estudios migratorios*, núm. 11-12, 2001, pp. 337-346; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Os galegos e o cine en América”. En AA.VV.: *Galicia e América. Cinco séculos de historia*. La Coruña: Xunta de Galicia, 1992, pp. 112-116; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: “Una aproximación a la imagen social del emigrante retornado de América en la Península Ibérica (siglos XVI-XX)”. En CUESTA BUSTILLO, Josefina (Ed.): *De emigraciones y exilios*. Madrid: Fundación Largo Caballero, 1999, p. 1-38; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: “Emigración de retorno y cambio social en la Península Ibérica: Algunas observaciones teóricas en perspectiva comparada”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricas contemporáneos*, núm. 1, 2000, pp. 27-66; PALIZA MONDUATE, Maite: “La imagen del indiano como símbolo de estatus. Retratos de indianos vascos de la Edad Contemporánea”. En AA.VV.: *Congreso Internacional Imagen Apariencia, noviembre 19, 2008 – noviembre 21, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.

los motivos que nos ha conducido a centrar nuestro interés en las corrientes migratorias dirigidas a Europa, un asunto cuya representación cinematográfica, sin duda alguna, ha sido mucho menos atendido⁹⁴⁰. Y, puesto que las representaciones fílmicas de la emigración a América quedan excluidas del corpus de estudio de esta tesis, nos centraremos únicamente en aquellas que se acercan a la emigración europea, circunstancia que nos ubica, en el marco del siglo XIX, en una muestra mucho más reducida. Además, debemos tener en cuenta que si bien en el bloque dedicado al exilio hemos contemplado, en el punto equivalente a éste, realizaciones cuya temática eran las emigraciones políticas anteriores a aquellas motivadas por la Guerra Civil española, incluyendo films ambientados en el primer tercio del siglo XX, en este caso debemos circunscribirnos únicamente a títulos cuya trama acontece en el XIX, pues todos aquellos cuya acción sucede posteriormente se valoran en el resto de puntos de este bloque, distribuidos en los distintos apartados según sea más conveniente en cada caso. Es decir, a pesar de que el periodo en el que la emigración española hacia Europa tuvo un mayor auge correspondía a los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en esta investigación consideramos, en los siguientes puntos, todos aquellos títulos cuya acción se ubica en el siglo XX, de tal modo que ahora debemos limitarnos únicamente a aquellas realizaciones relativas a la anterior centuria y, evidentemente, circunscritas al caso de las emigraciones intraeuropeas. Así pues, tal como indicábamos previamente, esto nos ubica en un corpus fílmico mucho más reducido y no sólo eso, sino que además no existe para el siglo XIX un título parangonable a lo que supone *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) o *Vente a Alemania, Pepe* (1970) para la emigración europea de los años sesenta-setenta, o bien equivalente a *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1959), *Mamasunción* (Chano Piñeiro, 1984), *Guarapo* (Santiago Ríos, Teodoro Ríos, 1989), *Frontera sur* (Gerardo Herrero, 1998), *Viceversa* (Xan Leira, 2005), *Vientos de agua* (Juan José Campanella, 2005) [Serie televisiva], *El vuelo del guirre* (Santiago Ríos, Teodoro Ríos, 2007) en relación a aquella dirigida a América; en otras palabras, si bien hay títulos que muestran a emigrantes no hay ningún film español en el que la emigración a Europa en el siglo XIX se constituya en su tema principal. Es más, podemos afirmar que las realizaciones que incluyen algún personaje que parte a Europa omiten u obvian las motivaciones económicas que impulsan estos desplazamientos, justificando tales salidas con otras metas como podría ser alcanzar el éxito en tierra extranjera. A causa de todo lo que acabamos de señalar, advertimos que en este punto se aborda esta cuestión, a diferencia del resto de apartados, con una menor profundidad, trazando simplemente un recorrido a través de algunas propuestas que consideran el asunto, sin deparar demasiado en su contenido, ideología o planteamiento, para concluir esta visión panorámica deteniéndonos con mayor atención al caso particular de las

⁹⁴⁰Sobre los distintos estudios dedicados a la representación de la emigración española a América Latina, remitamos al lector al punto “Estado de la cuestión”, donde se ha aludido a las principales investigaciones al respecto, es decir, a las páginas 65-66.

representaciones cinematográficas de Eugenia de Montijo, una figura importante para la historia española.

Antes, sin embargo, de estimar algunos títulos relativos al siglo XIX, refirámonos muy brevemente a ciertas películas que consideran desplazamientos de españoles en la Época Moderna y que ponen en evidencia la movilidad existente entre regiones; no obstante, la mayoría de films que muestran a personajes fuera de España se ambientan en la nobleza y en las cortes de distintos países, pudiendo traer a colación títulos que abordan las biografías de determinadas figuras históricas. Este sería el caso, por ejemplo, de *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), una propuesta que se aproxima a la vida de Catalina de Aragón, la hija de los Reyes Católicos, quien fuera reina de Inglaterra por su matrimonio con Enrique VIII desde 1509 hasta 1533. A propósito de la familia real de los Austria también hay diversas realizaciones que muestran sus andanzas por diversos países europeos, piénsese al respecto, por ejemplo, en Carlos I de España y V de Alemania a quien se le ha dedicado la serie televisiva *Carlos, Rey Emperador* (Oriol Ferrer, Salvador García Ruiz, Jorge Torregrassa, 2015) o bien en relación al matrimonio inglés de Felipe II podríamos aludir a *Fire Over England* (William K. Howard, 1937).

Por lo que respecta a la familia Borgia, podemos citar a *El duque negro* (Pino Mercanti, 1963) en torno a César Borgia, o sea, de un noble italiano de origen valenciano, remitiéndonos en este caso a la Roma del siglo XVI y a las diversas estratagemas urdidas por este personaje para unificar Italia, siendo víctima de una importante conspiración. De igual forma, sobre esta familia también podemos citar algún otro título, caso de *Las noches secretas de Lucrecia Borgia* (Le notti segrete di Lucrezia Borgia, Roberto Bianchi Montero, 1982), acerca de la hermana de César Borgia, un film que, no sin ciertos tintes eróticos, se aproxima a las gestiones emprendidas desde España por parte del rey Felipe, el cual envió a Roma al Duque de Riveira y Fuentes, quien tenía el objetivo de alcanzar un acuerdo con el Papa, aunque terminó siendo hecho prisionero⁹⁴¹. A propósito también de la Roma del siglo XVI y, en esta ocasión, al margen del ambiente cortesano, sobresale un film como es *La lozana andaluza* (Vicente Escrivá, 1976), una propuesta ambientada en un entorno mucho más desfavorecido como es aquel en el que habita Rampín, un pícaro que vive con su tía, la Napolitana, una alcahueta, y a este lugar llega una andaluza llamada Lozana, convirtiéndose en una de las más famosas cortesanas de Roma y conociendo a un español que se enamora de ella, Don Sancho. De nuevo un ambiente italiano, si bien a finales del siglo XVII y en

⁹⁴¹Una producción española sobre esta familia sería *Los Borgia* (Antonio Hernández, 2006); en cuanto a realizaciones internacionales, mencionemos las siguientes: *Lucrezia Borgia* (Albert Capellani, 1909), *Lucrecia Borgia* (Richard Oswald, 1922), *Lucrezia Borgia* (Abel Gance, 1935), *Lucrecia Borgia* (Luis Bayón Herrera, 1947), *La máscara de los Borgia* (Bride of Vengeance, Mitchell Leisen, 1949), *El príncipe de los zorros* (Prince of the Foxes, Henry King, 1949), *Lucrezia Borgia* (Christian-Jacque, 1953), *Le notti di Lucrezia Borgia* (Sergio Grieco, 1960) y las series televisivas *Los Borgia* (The Borgias, Neil Jordan, 2011) o *Borgia* (Tom Fontana, 2011).

el Nápoles dominado por los españoles, es el marco en el que sucede la acción del film *La leyenda de Baltasar el Castrado* (Juan Miñón, 1995), en este caso protagonizado por Balthasar, un joven *castrato* cuya educación corrió a cargo de la Duquesa de Arcos y tras la muerte de la cual, por herencia, pasó a estar bajo tutela del Duque de Arcos, creándose un complejo triángulo amoroso entre estos dos personajes y una antigua amante del duque, María Loffredo. Igualmente en el ámbito del espectáculo, aunque a propósito de otra geografía, podríamos traer a colación la película *Miguel & William* (Inés París, 2007), protagonizada por la hija de un comerciante español residente en Inglaterra, Leonor de Vibero, interesada por el teatro y amante de William Shakespeare, la cual debe regresar a Castilla para casarse con un duque viudo de buena posición, lugar en el que conoce a Miguel de Cervantes, produciéndose toda una serie de enredos causados por ella misma y que involucran a ambos escritores⁹⁴².

Todos estos films ponen en evidencia que efectivamente sí que existen realizaciones en las que se plantean desplazamientos de españoles por Europa, si bien poco o nada tienen que ver con emigraciones de raigambre económica, centrándose en la mayoría de los casos en la vida noble y cortesana o bien en el terreno del espectáculo. Una tendencia que, en el fondo, prevalecerá también en títulos situados un poco posteriormente o ya en el siglo XIX, piénsese por ejemplo en una propuesta focalizada en una figura histórica como es *Martini il Valenciano* (Miguel Perelló, 2008), a propósito de la vida de Vicente Martín y Soler, un músico de Valencia que vivió y trabajó en numerosas ciudades, alcanzando el éxito en las principales cortes europeas del siglo XVIII. Pues bien, justamente algunos de los films más significativos sobre españoles en Europa ambientados en el siglo XIX reúnen estas dos características, es decir, sus tramas suceden en ambientes cortesanos y tienen que ver con el cante, asunto que destacaremos especialmente en relación a la película *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952). Asimismo, a propósito de giras de cantantes y en el terreno del *biopic* sobresale por ejemplo un título como es *Gayarre* (Domingo Viladomat, 1959), en torno a la vida del tenor español Julián Gayarre, así como sobre el mismo cantante podemos aludir a un posterior acercamiento y traer a colación *Romanza final (Gayarre)* (José María Forqué, 1986).

Por otra parte, también el extranjero aparece como el lugar al que partir tras infringir la ley en España, tal como acontece por ejemplo en *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (Armand Guerra, 1926) a propósito de Francia⁹⁴³; en una línea distinta, hay films en los que algún personaje

⁹⁴²Tampoco podemos olvidar los “tercios” españoles de Flandes, sin embargo, algunos de los films que tratan este asunto los citamos en el punto dedicado a la emigración dirigida a Bélgica, véase al respecto la página 778 del presente estudio.

⁹⁴³Asimismo, a propósito de este bandolero también cabe destacar los films *Una extraña aventura de Luis Candelas* (José Buchs, 1926), *Luis Candelas* (Fernando Roldán, 1936) y *Luis Candelas, el ladrón de Madrid* (Fernando Alonso Casares, 1947).

se marcha para ejercer algún cargo oficial, caso de *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), donde Fabián Conde es un hombre mujeriego que, tras llevar una vida disipada y después de numerosas peripecias, recupera su título de conde una vez rehabilitado el honor de su padre y así asciende socialmente, marchándose a Londres para ejercer como diplomático, si bien termina regresando a España y casándose con la mujer que ama, una vez resueltos innumerables malentendidos.

No obstante, en la mayoría de los casos las emigraciones a Europa las protagonizan personajes femeninos que pretenden abrirse camino en el terreno del espectáculo, pudiendo traer a colación al respecto *biopics* como *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) o *La Bella Otero* (Richard Pottier, 1954). El primero gira en torno a una bailarina de ascendencia española que actuó en varias cortes europeas y que, en el marco de la primera mitad del siglo XIX, terminó viviendo al amparo del rey Luis I de Baviera⁹⁴⁴; el segundo se aproxima a una bailarina, cantante y cortesana que alcanzó una enorme fama en el París de la *Belle Époque*, tratándose de una coproducción franco-italiana interpretada por la mexicana María Félix⁹⁴⁵. Asimismo, en el caso de la Bella Otero y en relación al ámbito cinematográfico, debemos advertir que ella misma apareció en diversas realizaciones como actriz, caso de *Danza andaluza* (Edison Manufactory Company, 1895), *La Valse Brisante* (Félix Mesguisch, 1898) [Lumière], *Une fête à Seville* (Clément-Maurice, 1900) [Phono-Cinéma-Théâtre] y *L'autunno dell'amore* (Gennaro Righelli, 1918) [Tiber Roma]. De igual modo, también sobre esta figura se han realizado posteriores acercamientos, caso de *La ganzúa del diablo* (The Devil's Pass Key, Erich von Stroheim, 1919), la serie de televisión *La bella Otero* (José María Sánchez, 1984), con Ángela Molina en el papel protagonista, la miniserie televisiva *La bella Otero* (Jordi Frades, 2008), protagonizada por Natalia Verbeke, o el cortometraje documental cubano *La bella Otero* (Lídice Pérez, Natasha Vázquez, 2002)⁹⁴⁶.

⁹⁴⁴Sobre esta bailarina, los distintos acercamientos cinematográficos dedicados a su figura y una consideración más detallada sobre el film de Antonio Román, véanse las páginas 621-623 de la presente investigación, correspondientes al punto dedicado a la representación de la emigración española dirigida a Alemania.

⁹⁴⁵A propósito de esta mujer que alcanzó tan alta popularidad en la *Belle Époque* parisina existen interesantes estudios que se aproximan a su biografía, muy estudiada, pero en algunos aspectos muy desconocida. Algunas de las principales investigaciones son las siguientes: BOROBO (Raimundo García Domínguez): *La tremenda niñez de la Bella Otero*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego, 1971; CARBONEL, Marie-Hélène; FIGUERO, Javier: *La véritable biographie de La Belle Otero et de la Belle Époque*. Paris: Éditions Fayard, 2003; CASTLE, Charles: *La Bella Otero: The Last Great Courtesan*. Londres: 1981. Londres: Michael Joseph, 1981; CHAO, Ramón: *La Pasión de Carolina Otero*. Barcelona: Seix Barral, 2005; COSTA CLAVELL, Javier: *La Bella Otero*. Barcelona: Editorial Rodegar, 1967; GRILLANDI, Massimo: *La Bella Otero*. Milan: Rusconi, 1980; LEWIS, Arthur: *La Belle Otero*. Nueva York: Trident Press, 1967; ORGAMBIDE, Pedro G.: *La Bella Otero: reina del varieté*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001; OTERO, Caroline: *Les Souvenirs et la vie intime de la Belle Otero*. Paris: Editions Le Calame, 1926; PIÑEIRO ARES, José: *Los Placeres de la Bella Otero*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 1994; POSADAS, Carmen: *La Bella Otero*. Barcelona: Editorial Planeta, 2001; TUDELA, Mariano: *La Bella Otero. La mujer que asombró al mundo*. Barcelona: Editorial AHR, 1957.

⁹⁴⁶Sobre la presencia cinematográfica de esta mujer, tanto en términos de los films en los que apareció como en

También a propósito de personajes que parten al extranjero para alcanzar el éxito en el ámbito del espectáculo, podemos destacar un título como es *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), una propuesta cuyo personaje principal -interpretado por Sara Montiel- es una mujer madrileña que vende violetas y que termina alcanzando la fama como cantante en París, si bien la acción comienza en la Nochevieja de 1899, ocasión en la cual la protagonista se enamora de un joven aristócrata con quien se reencontrará años más tarde, tras haber alcanzado el éxito. Igualmente también hay realizaciones que integran personajes que pretenden conseguir el triunfo en el extranjero por medio de ejercer la prostitución y así alternar con importantes personalidades, valga a modo de ejemplo *Bearn o la sala de muñecas* (Jaime Chavarri, 1983), adaptación cinematográfica de la novela homónima escrita por Llorenç Villalonga en 1956⁹⁴⁷, una pieza que ya había sido grabada previamente por Radio Televisión Española en 1976 en su espacio “Novela”, en la que actuaron Angel Picazo y Montserrat Carulla. En este caso el traslado a Francia lo realiza el protagonista del film, quien tras abandonar a su esposa huye a París con su sobrina Xima, de dieciocho años, para asistir el 19 de marzo de 1859 al estreno de la ópera *Fausto* de Charles Gounod. Cuando seis meses más tarde él regresa de París, sin embargo, la muchacha permanece en la capital francesa dedicándose a ejercer la prostitución y alternando con importantes figuras del Segundo Imperio.

Una vez aludidas estas propuestas, concluyamos este apartado considerando un par de realizaciones centradas en una figura relevante, en términos históricos, como es Eugenia de Montijo, quien fuera la esposa de Napoleón III⁹⁴⁸. Sobre esta mujer de familia noble, nacida en Granada y que conoció a su futuro marido el 12 de abril de 1849 en una recepción en el Palacio

relación a aquellos títulos que a modo de reconstrucción histórica se han acercado a su figura, sobresale muy especialmente el siguiente libro, una profunda investigación sobre este tema: FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: *A Bela Otero: Pioneira do Cine*. Vigo: Editorial Galaxia, 2003. De igual modo, en esta investigación se alude a varios proyectos sobre esta mujer que, por diversos avatares, no lograron llegar a buen puerto.

⁹⁴⁷VILLALONGA, Llorenç: *Bearn o la sala de muñecas*. Palma: Atalante, 1956.

⁹⁴⁸Existe una amplia bibliografía sobre esta mujer, mencionemos, sin ánimo de exhaustividad, algunas de las obras más relevantes: ARTEAGA, Almudena de: *Eugenia de Montijo*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2002; AUBRY, Octave: *L'Impératrice Eugénie*. Paris: Éditions Fayard, 1931; AUTIN, Jean: *L'Impératrice Eugénie ou l'empire d'une femme*. Paris: Fayard, 1990; CARS, Jean des: *Eugénie, la dernière impératrice*. Paris: Perrin, 1997; CHAPMAN, Hester W.: *Eugenia de Montijo*. Buenos Aires: Editorial de Ediciones Selectas, 1963; CHAUVEL, Geneviève: *Eugenia de Montijo, emperatriz de los franceses*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2002; DAUDET, Lucien: *Dans l'ombre de l'Impératrice Eugénie*. Paris: Gallimard, 1935; DESTERNES, Suzanne; CHAUDET, Henriette: *La vie privée de l'impératrice Eugénie*. Paris: Hachette, 1953; DUFF, David: *Eugenia de Montijo y Napoleón III*. Madrid: Ediciones Rialp, 1981; DUFRESNE, Claude: *Eugenia de Montijo, una española emperatriz de los franceses*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990; GISMERA VELASCO, Tomás: *Eugenia de Montijo, el Imperio Escarlata*. S.L.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016; LACOUR-GAYET, Georges: *L'Impératrice Eugénie*. Paris: Éditions Albert Morancé, 1925; LOLIÉE, Frédéric: *La Vie d'une impératrice, Eugénie de Montijo*. Paris: Éditions Tallandier, 1906; MIRECOURT, Eugène de: *Histoire contemporaine, l'impératrice Eugénie*. Paris: Achille Faure Éditeur, 1867; MORATÓ, Cristina: *Reinas Malditas. María Antonioneta, Emperatriz Sissi, Eugenia de Montijo, Alejandra Romanov y otras reinas marcadas por la tragedia*. Barcelona: Plaza Janés, 2014; PALÉOLOGUE, Maurice: *Les entretiens de l'impératrice Eugénie*. Paris: Plon, 1928; VERLICHAK, Carmen: *Las diosas de la Belle Époque y de los años “locos”*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1996.

del Elíseo, cuando éste todavía sólo era presidente de la República, destacan dos películas: *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944) y *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952). De la primera cabe decir que está protagonizada por Amparo Rivelles y procura, o pretende, ser lo más fiel posible a la realidad de los hechos históricos, un asunto que Félix de Llanos y Torriglia, de la Real Academia de la Historia, consideró en los siguientes términos: “*Esta película ha cuidado de acercarse de tal modo a la verdad histórica que, por regla general, es un leal reflejo de una realidad misma. Y hasta cuando requerimientos de la ficción dramática la alejen de la puntual visión de los hechos, no es tanto que se esfumen ni deformen el diseño sincero del cuadro evocador o el perfil espiritual de la egregia protagonista*”⁹⁴⁹. Con tal intención, el film arranca después de que el duque de Alba se haya casado con la hermana de Eugenia y ésta, tras tal desengaño amoroso, parte con su madre para realizar un viaje por Europa que la conduce a París, ciudad donde conoce al príncipe Napoleón, quien entonces todavía era el presidente de la República, si bien era justo antes de que se produjera el golpe de estado que lo convertirá en emperador. Éste se enamora de Eugenia y pretende que ella sea su amante, un tipo de relación a la que ella se opone tajantemente en tanto que se rige por una severa moral que, en el film, se asocia a aquella propia de las mujeres españolas; tal asunto lo resume de manera muy clara la madre de la protagonista al afirmar lo siguiente: “*No sabe cómo es una mujer española, no cuenta que la descendiente de Guzmán el Bueno defenderá tenazmente el castillo roquero de su honra*”. Sin embargo, tras una serie de oposiciones e inconvenientes, finalmente logran vencer las razones de estado y las objeciones de la familia imperial, casándose la pareja en la catedral de Notre-Dame. Además, también es oportuno destacar que, en esta película, Eugenia se ofrece a brindarle ayuda económica a Napoleón para que éste pueda organizar el golpe de estado, una decisión que toma en tanto que mujer, “*ya que si fuera hombre saldría a la calle a dejarme matar por el imperio*”. Un film que encaja, sin duda alguna, con esa línea de títulos realizados en los años cuarenta y a comienzos de los cincuenta que abogaron por abordar temas históricos con la finalidad de subrayar una serie de conceptos clave como la hispanidad o el nacionalcatolicismo, fundamentales, claro está, en la primera etapa del régimen franquista. Asimismo y de manera más precisa, este título puede inscribirse en un conjunto de propuestas que, como especifica María Rosón Villena, conceden una importancia notable a los personajes femeninos, de ahí que traiga a colación películas como *Inés de Castro* (Leitao de Barros, 1944), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1947), *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *La leona*

⁹⁴⁹Citado en HUESO, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Cátedra, Filmoteca Española, 1998, p. 159.

de Castilla (Juan de Orduña, 1951) o *Catalina de Inglaterra* (Ruiz Castillo, 1951)⁹⁵⁰. De igual modo, indiquemos también, a propósito de la cuestión de la hispanidad, un asunto que con muy buen tino abordó Emeterio Diez Puertas al señalar que, posiblemente, se trate del primer film español rodado expresamente para contestar a una película considerada ofensiva, caso de *Suez* (Allan Dwan, 1938). Esta realización norteamericana, estrenada en España en 1943 sin recibir objeción alguna por parte de la censura, aborda la construcción del canal de Suez y cabe decir que suscitó cierta polémica entre determinados historiadores que se encargaron de denunciar su contenido, en tanto que la emperatriz no recibía el trato que merecía. Todo ello, en el marco de un contexto perfectamente bien delineado por parte del citado historiador en los siguientes términos: “*La guerra fría y el reconocimiento internacional del régimen en los años cincuenta produce una amnesia cinematográfica de la Guerra Civil y permite al franquismo profundizar en sus supuestas raíces, las cuales irían más allá del 18 de julio. Así, en busca de su justificación histórica, la Hispanidad se transforma en un concepto clave de su programa político y en un tema que, en absoluto, el cine puede tratar a la ligera*”⁹⁵¹.

Terminemos esta consideración del film que nos ocupa mencionando que, además de la voluntad prevaleciente de querer ser fiel a la realidad histórica de este personaje, también se puso cierto empeño en cuidar la decoración, obra de Luis Santamaría, así como el vestuario, trabajo de Humberto Cornejo, la modista Monic y José Luis López Vázquez como figurinista, explicando este último que pasó gran cantidad de horas en la Biblioteca Nacional para documentarse bien al respecto⁹⁵².

A propósito de la realización mencionada en segundo lugar, *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952), cabe decir que se trata de una interesante propuesta en la que nos detendremos con cierta atención, si bien antes es preciso comentar que existen dos películas anteriores homónimas, ambas dirigidas por Henry Roussel y protagonizadas por Raquel Meller, nos referimos a *Violettes impériales* (1923) y *Violettes impériales* (1932), la primera muda y la segunda sonora. Igualmente, en 1947 se realizó esta obra en versión de opereta contando con un libro y puesta en escena de

⁹⁵⁰ROSÓN VILLENA, María: “Historia e identidad: Heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta”. En: CAMARERO, Gloria (Ed.): *I Congreso Internacional de Historia y Cine, 5-8 de septiembre de 2007*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, pp. 330-331.

⁹⁵¹DIEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, pp. 247-248.

⁹⁵²Añade, igualmente, lo siguiente: “*Iba allí para tomar apuntes, que luego plasmaba en los bocetos, recuerdo que hice muchísimos dibujos. Luego es verdad que los figurines los ejecutó una modista francesa fantástica llamada Monique, con la que resultaba francamente fácil y agradable el trabajo*”; asimismo, también en el discurso que pronunció al recibir el Premio Nacional de Teatro en 2003 remitió a su trabajo con José López Rubio: “*Finalmente quisiera reavivar mi recuerdo imperecedero para José López Rubio, realizador, guionista y comediógrafo eminente, que por la década de los cuarenta, siendo yo un imberbe e inexperto dibujante, confió en mis posibilidades, encargándome los diseños para el vestuario de sus primeras películas en España y que pasmosamente me fueron aceptados...*”, en LORENTE, Luis: *¿Para qué te cuento?. Bibliografía autorizada de José Luis López Vázquez*. Madrid: Akal, 2010, pp. 40-42.

Henri Varna y música de Vincent Scotto, distribuida en dos actos y diecisiete cuadros, representada en Théâtre Mogador el 21 de enero de 1948; la misma pieza y en el mismo teatro fue repuesta el 28 de junio de 1952 y el 3 de febrero de 1961, así como en el Théâtre de la Porte-Saint Martin se programó en octubre de 1981.

No obstante, el film de Richard Pottier se diferencia de estas propuestas anteriores en varias cuestiones; de ahí que consideremos preciso aludir a ciertos aspectos argumentales, tanto relativos a la opereta como a las películas de Henry Roussel, para poder subrayar estas disimilitudes. Por lo que respecta a la opereta, cabe decir que ésta comienza con los personajes de Violeta, una vendedora de violetas, y el aristócrata Juan, quienes se enamoran y desean casarse, una intención que queda interrumpida por voluntad de la madre de Juan, marquesa de Ascaniz, quien considera que su hijo debe contraer matrimonio con Eugenia de Montijo, una decisión que éste acepta y se prometen. Así las cosas, Violeta no soporta la situación y, al ver a Juan y su prometida cogidos del brazo, opta por agredir a la joven, un acto que es perdonado por parte de Eugenia, quien comprende que tal boda heriría ese amor y evita que la arresten, una decisión que ésta le agradece por medio de leerle la mano y predecirle que un día será emperatriz. La acción del segundo acto se ubica diez años más tarde y se sitúa en un momento en el que Eugenia ya se ha casado con Napoleón III y, por consiguiente, ya es emperatriz, decidiendo traer a la corte, en agradecimiento, a esa violetera y convertirla en la florista de palacio. Juan también se halla en París y se alegra de ver a la joven, aunque la situación se complica en tanto que éste se ha metido, sin saber muy bien cómo, en un complot de un movimiento liberal español por medio del cual le encargan que influya en la emperatriz para que esta intervenga, a su vez, en la política de su esposo. Ello no surge efecto y los miembros del complot deciden tirar una bomba en la carroza imperial mientras que Juan, para evitar un trágico desenlace, le pide a Violeta que avise a Eugenia y que ésta no salga de casa. No obstante, ya es demasiado tarde y, con la finalidad de salvar a la emperatriz, Violeta toma su lugar y es herida, aunque sobrevive al acto y, como agradecimiento a su bondad, es convertida en noble y, por ende, ya puede casarse con Juan al pertenecer ambos un mismo nivel social.

En el caso de las propuestas de Henry Roussel, ambas anteriores a la opereta, aparecen personajes distintos tanto a los de la película de Richard Pottier como a los de la opereta; aludamos al respecto a la figura del conde Pierre de Saint-Affremont, una suerte de equivalente a Juan, de quien Violeta se enamora, y cuya madre pretende que se case con Eugenia de Montijo, contando al respecto con el soporte del marqués Carlos López Vega Santianos, enamorado a su vez de Violeta. Carlos, también ausente en el film de 1952, pone grandes esfuerzos en demostrar a Violeta que Pierre no le es fiel, así como Pierre parte a París en tanto que agregado militar de la embajada española y su misión no es otra que la de influir en Eugenia de Montijo para que guíe a

Napoleón hacia un cambio político, algo que ésta rechazará taxativamente. Por otra parte, Violeta es requerida por la emperatriz en la capital francesa, quien le está muy agradecida de que en el pasado le leyera la fortuna -también tras intentar pegarla al verla del brazo de su amado- y le predijera la boda con un emperador, proponiéndole trabajo en esta ciudad como florista de la Corte imperial. Su papel, sin embargo, será más importante, pues en esta ocasión es ella quien descubre el complot que se ha tramado contra Eugenia. También secuestran a Pierre, así como pretenden atentar contra la pareja imperial; conociendo la situación y con el objetivo de salvarla, Violeta se hace pasar por ésta y resulta herida, un acto de tal valentía y bondad que provoca que el emperador le conceda un título de la nobleza y sea posible, por tanto, que se case con el conde Pierre de Saint-Affremont.

Pues bien, a propósito del film de Richard Pottier podemos afirmar que, a pesar de que en los créditos se indica que el argumento es de Henry Roussell, éste se encuentra más cercano a la opereta que a los films de este director, aunque también hay ciertas diferencias y concomitancias dignas de consideración. Al respecto, debemos destacar que en esta ocasión también es de Juan -interpretado por Luis Mariano- de quien se enamora Violeta -interpretada por Carmen Sevilla- y, por tanto, de un español y no de Pierre de Saint-Affremont, un francés. Además, a diferencia de todas las propuestas anteriores, ésta jamás agrede a Eugenia de Montijo -interpretada por Simone Valère-, sino que simplemente es una gitana que vende violetas y reside en el Sacromonte, lugar que un día visita Eugenia junto a su madre y se encuentran con esta joven que le lee la mano a la futura emperatriz. Sin embargo, igual que en los casos precedentes, una vez casada con Napoleón III, también Eugenia manda traer a la corte a Violeta, a quien considera una amiga y le está agradecida por su predicción del futuro, aunque en este caso la joven no trabajará como florista sino como su dama de compañía. Por otra parte, en esta ocasión Juan no tiene nada que ver, ni de manera directa ni indirecta, con la conspiración que se trama contra Eugenia, así como tampoco trabaja allí, sino que este personaje se muestra como un hombre que vive felizmente y de manera desahogada sin ejercer ningún oficio y que canta a todas horas por puro placer. No obstante, igual que en las otras versiones, es nuevamente Violeta quien intercede para salvar la vida de Eugenia en un intento de asesinato, aunque en este caso la boda de ella y Juan no estaba imposibilitada por una cuestión de clase, sino que, directamente, él no quería casarse con ella al no ser ésta noble y la quería como una conquista más; empero, Violeta jamás pone en cuestión su honra y no cede ante sus insinuaciones. Sin embargo, tras este accidente, Juan se da cuenta de lo que ella significa para él y le pide matrimonio, algo que la joven rechaza o más bien emplaza, advirtiéndole que se marcha a Granada y que, separados, ambos verán las cosas con mayor claridad; entonces, una vez estén alejados, si todavía quiere casarse con ella, allí le estará esperando.

Unas diferencias argumentales, por tanto, bastante evidentes con respecto a las versiones anteriores y dignas de mención. Además, en el film se pronuncian una serie de comentarios sobre España, Francia o el régimen monárquico que resultan de notable interés, de ahí que consideremos oportuno detenernos en algunos de ellos, asunto que valoraremos remitiéndonos al desarrollo argumental del film. En ese sentido, cabe decir que justo al comienzo se elogia claramente Francia, pues Juan de Ayala acaba de regresar de allí y recalca en una posada en la que le conocen, siendo un personaje llamado Pedro quien le dice que pensaba que estaba todavía en ese país, a lo que éste responde lo siguiente: *“De allí vengo, Pedro, he pasado unos meses maravillosos, aquello es un paraíso, pero todo se acaba, hasta el paraíso [...]”*. También gracias a Pedro se entera de que Eugenia y su madre acaban de partir del mesón y decide marcharse a caballo para



Fig. 76

alcanzarlas, dando efectivamente con ellas e iniciándose una secuencia -en la que Luis Mariano interpreta una canción- en el marco de la cual Eugenia le dice que ha vuelto muy pronto de París y que eso debe ser a pesar suyo; una ocasión en la que no se escatiman, de nuevo, elogios hacia el país vecino, llegando a afirmar Juan lo siguiente: *“Es un país maravilloso, Eugenia, la tierra de irás y no volverás, sobre todo para ti, tú tienes cuanto pondría a tus pies a todos los franceses, la gracia y la belleza”*. No obstante, evidentemente ambos sienten una gran estima por España, de ahí que cuando Juan vea Granada a lo lejos, montado a lomos de su caballo, no pueda sino exclamar *“Dios te salve, Granada”* [Fig. 76].

En este contexto y en esta ciudad es cuando Eugenia decide visitar el Sacromonte, su barrio preferido de Granada, a pesar de las objeciones que manifiesta su madre de penetrar en ese espacio, lugar donde conoce a Violeta que le lee la fortuna. Poco más tarde se encuentran madre e hija con un amigo suyo que resulta ser Prosper de Mérimée, quien está escribiendo *Carmen* y parte a París, no sin antes advertirles en que allí sucederá el acontecimiento del siglo, a lo que la madre de la futura emperatriz responde lo siguiente: *“En Francia, ¿qué quiere usted que pase? Es una república, lo único interesante que puede pasarle a una república es que la derriben”*. Así las cosas, el escritor explica que el Príncipe Presidente prepara un golpe de Estado, pues *“es un Bonaparte señorita, todos los Bonaparte llevan un aguilucho dormido, si no me equivoco, dentro de poco Napoleón será emperador de Francia, es lo que quieren mis amigos y es lo que espero yo [...]”*.

Tras esta conversación, Eugenia y su madre se proponen emprender un viaje, debiendo elegir qué país visitar y describiendo las varias opciones con suma banalidad, pues la futura emperatriz rechaza Inglaterra en tanto que es *“un país donde la gente ve llover tomando el té”*, así como dice de Italia que, si bien comentan que es muy hermoso, es mejor no ir porque a su madre

no le sientan bien los macarrones, añadiendo ésta que eso es cierto y que encima está lleno de volcanes. Bélgica, en cambio, les parece una mejor opción para poder frecuentar las aguas termales, así como de camino les viene París y podrán aprovechar para hacer una visita de un par de días a Mérimée; un viaje en el que las acompaña Juan de Ayala dado que no sería correcto que lo hicieran dos mujeres solas. Por otra parte, al mismo tiempo Juan conoce a Violeta, a quien corteja, si bien luego no visita más al partir en este periplo.

Por lo que respecta a las primeras imágenes que se muestran de París, éstas son vistas del Arco de Triunfo, de Notre-Dame y de la Place Vendôme, así como rápidamente se informa de que las cosas no les han ido muy bien en tanto que Eugenia ha perdido las maletas, criticando la madre esta ciudad: “*Y París, ¿qué me dices de París? Llueve igual que en Londres y hace el mismo calor como en Granada*”. Todo ello porque está ofendida de que Napoleón III sepa que están en París y no les haya dicho nada, añadiendo despectivamente que se encuentra en un país “*donde es más importante ir bien vestido que tener los apellidos en regla*”, así como señalando que “*Este es el balance de nuestro viaje: las maletas de mi hija perdidas y un emperador sin educación que no se preocupa de nosotros, ni que estuviéramos en China*”. Juan también se añade a las críticas, en este caso dirigidas a los franceses: “*No, los franceses son la gente más fina del mundo, te dejan sentado horas y horas en un sillón y se olvidan de ti con toda cortesía*”. Sin embargo, finalmente llega la ansiada carta del emperador que las invita a asistir al primer baile real en las Tullerías el día siguiente por la noche, de tal modo que, a diferencia de cómo sucedieron los hechos en la realidad, en este film se plantea que Eugenia conoce a Napoleón cuando éste ya es emperador y no antes.

A propósito de la secuencia del baile [Fig. 77], es preciso destacar que una francesa critica a Eugenia describiéndola como una españolita vulgar⁹⁵³, la misma mujer que luego les pedirá a ella y a su madre que se levanten de las sillas donde se han sentado puesto que éstas están reservadas, a lo que le responden del siguiente modo: “*No lo sabíamos Madame, venimos de un país donde las mujeres se sientan donde les plazca*”; asimismo, en el marco



Fig. 77

de esta disputa, la futura emperatriz deja bien clara la consideración que su familia tiene en España por parte de la realeza: “*Yo me llamo simplemente Eugenia de Montijo y desde hace siglos*

⁹⁵³El diálogo exacto se produce del siguiente modo: Madame Pierrefeu: “*Los imperios que empiezan no son demasiado exigentes en la elección de sus amistades, fíjate en esa españolita tan vulgar.*” / Otra mujer: “*El vestido es precioso.*” / Madame Pierrefeu: “*Bueno, el vestido quizá, pero lo que hay dentro...*” / Otra mujer: “*Yo la encuentro más bien hermosa.*” / Madame Pierrefeu: “*¿Hermosa? Lo mismo dicen de mi cocinera, que es hermosa.*”

los Reyes de España hablan a mi familia con el sombrero en la mano. ¿Le basta a usted?". Toda esta discusión la ha oído el emperador, quien les propone que se sienten justamente en la primera fila de las sillas reservadas, así como le pide a la joven que le acepte como pareja para la cuadrilla que iniciará el baile. Nuevamente, la estirpe de la joven es exaltada cuando, tras el baile, ésta se postra ante el Emperador y él le ruega que se levante indicándole lo siguiente: "*Levántese, se lo ruego, la nobleza de una Montijo debe mirar frente a frente a un Bonaparte*".

En otro orden de cosas, Eugenia ha mandado traer a Violeta, quien de nuevo se encuentra con Juan, así como con Eugenia, quien le ruega se quede con ella en París; sin embargo, ésta considera que su lugar no está allí ("*No, ¿qué haría usted de una gitana del Sacromonte? Yo me vuelvo a Granada*"). A partir de este punto se producen distintos hechos carentes de demasiada importancia, así como los protagonistas asisten a una cacería en la que Madame Pierrefeu ha tramado un complot para que el emperador crea que Eugenia y Juan son amantes y les descubra juntos en una cabaña, de ahí que los cite individualmente en ese lugar para luego avisar a Napoleón e indicarle que acuda allí. No obstante, no cuenta con que en ese sitio también están Violeta y los tres protagonistas, quienes, al darse cuenta de la maquinación, deciden que Eugenia se esconda y Juan y Violeta fingen que son ellos quienes tenían allí el encuentro y se besan para que les sorprenda el emperador; cuando éste los ve, precisan que estaban hablando de España, a lo que éste les responde que "*Es un hermoso tema*". Empero, todos los esfuerzos de Juan para seducir a Violeta -incluido el canto de la famosa canción del ramo de violetas- resultan en vano, pues ésta resulta ser una mujer honrada que, si bien está enamorada de Juan, no quiere ser una más de sus conquistas. Ante tal situación, le ruega a Eugenia que la deje marcharse a España y ésta, al saber que el motivo es su amor por Juan, opta por hablar con él y proponerle que se case con Violeta, quien se ríe de tal idea ("*¿Tú crees que voy a casarme con una gitana del Sacromonte por muy bonita que sea?*") aunque ella le comenta que, si lo desea, su marido puede ennoblecerla, pero él sostiene que esos títulos serían de pluma y demasiado ligeros para él. Violeta, que ha escuchado toda la conversación, sale corriendo y se entera por casualidad del complot que existe para matar a Eugenia y regresa para avisarla, llegando empapada a causa de la lluvia y enferma, de modo que la emperatriz no la cree al suponer que está delirando. Así las cosas, Violeta coge el abrigo de la emperatriz para ser confundida con ella y salvarle la vida, siendo gravemente herida. Juan, por su parte, recapacita y se da cuenta del amor que siente por la gitana y le propone matrimonio, algo que ella rechaza, advirtiéndole que regresa a Granada, una situación que cree que a ambos les irá bien para poder ver las cosas con mayor claridad y que, si tras la separación todavía él quiere casarse, ella le esperará en la Alhambra⁹⁵⁴. Efectivamente, las intenciones de

⁹⁵⁴Exactamente le dice lo siguiente: "*Pronto me marcharé, España me llama, Granada, el Sacromonte, todo lo que he querido tanto, cuando esté lejos de ti lo veré más claro y tú también, allí donde estuvieras recordarás*

Juan eran sinceras y éste vuelve a España, concluyendo el film con la celebración de su enlace. Una propuesta, por tanto, que al igual que lo hicieron las anteriores adaptaciones del mismo argumento, se focaliza más en este romance que en el propio personaje de Eugenia de Montijo, aunque en el caso de esta realización se pronuncian una serie de frases, correspondientes a las que hemos destacado, cuyo objetivo es el de remarcar la nobleza de los Montijo, elevándola al nivel de los Bonparte, así como elogiar la honra de una española, su gracia y temperamento (“*si ella es la emperatriz, yo soy la emperadora*”) y efectuar una serie de comentarios interesantes en contra del régimen republicano, sobre España, sobre Francia y sobre los franceses.

Todo ello aderezado con las varias canciones que interpreta un icono del momento como era Luis Mariano, más concretamente cuatro romanzas de las cuales la más conocida es “El amor es un ramo de violetas / *L’amour est un bouquet de violettes*”, entonada en un par de ocasiones en el film. Cabe advertir también que esta película se rodó en dos versiones, una francesa y otra española, de modo que también las tonadas existen en ambos idiomas, tratándose de una producción de Suevia Films Cesáreo González y Fins Modernes Emile Natan, siendo el director adjunto Fortunato Bernal y el productor asociado Benito Perojo. De igual forma, destaquemos que las canciones son obra de Francis López, compositor francés de origen español autor de numerosas operetas interpretadas por Luis Mariano⁹⁵⁵. Terminemos este punto aludiendo a que también se hicieron dobles versiones de los otros dos films protagonizados por Carmen Sevilla y Luis Mariano, caso de *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1950) y *La bella de Cádiz* (La belle de Cadix, Raymond Bernard, 1953)⁹⁵⁶.

como un sueño las horas que pasamos en la corte de Francia y, si de verdad me quieres, vendrás a buscarme. Yo estaré en la Alhambra, aunque no pueda ser ya nunca la gitanilla que tú conociste, esperándote todos los días como ayer, como siempre”.

⁹⁵⁵Francis López y Luis Mariano son considerados en la presente investigación en relación a la representación cinematográfica de la emigración española con destino a Francia, remitamos al lector a las siguientes páginas: 560-563.

⁹⁵⁶Esta cuestión la plantea Martin Barnier del siguiente modo: “*Les films franco-espagnols, tirés d’opérettes pour la plupart, sont une spécialité de la période. La première multiversions de ce type est Andalouzie / El Sueño de Andalucía tourné en 1950 par Robert Vernay. La musique est de Francis Lopez. Ce film ouvre une série de trois avec les mêmes interprètes: Luis Mariano et Carmen Sévilla, qui jouent dans les deux langues. Il en est de même dans Violettes impériales / Violetas imperiales (Richard Pottier, 1952), mais le livre de Sabria ne précise plus s’il s’agit d’une VM pour la troisième opérette filmée avec la même équipe d’acteurs, La Belle de Cadix / La Bella de Cádiz (1953)*”, en BARNIER, Martin: “*Versions multiples et langues en Europe. Multiple Version Production System and Languages in Europe*”. *Mise au point*, núm. 5, 2013, sin paginación, consultable en línea en: <http://map.revues.org/1490>

3.2.- LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS HACIA EUROPA EN EL SIGLO XX

Tal como acabamos de comentar en el punto precedente, la emigración española tuvo ya un peso fundamental en el siglo XIX, pero ésta tenía sobre todo -y con notable diferencia en términos numéricos- un destino prioritario: América Latina. No obstante, en el marco de los años cincuenta y sesenta del siglo XX se produjo un giro en los desplazamientos y el contingente migratorio español llevó a cabo eminentemente movimientos intraeuropeos, destacando especialmente como destinos países como Francia, Alemania o Suiza. Y es que, de hecho, la emigración se constituyó en este contexto como uno de los motores que, junto con el turismo, propiciaron la mejora económica española gracias a la llegada de divisas y, al mismo tiempo y en cierta medida, a la exportación del desempleo.

Unas cuestiones éstas que se antojaban sumamente necesarias a raíz de la situación económica precedente, debiendo pensar en una España muy debilitada a causa del fracaso que supuso el modelo autárquico y, por consiguiente, la pretendida independencia de los mercados exteriores en aras de lograr una clara autosuficiencia, incurriendo en un palmario atraso tecnológico e industrial. Así pues, el panorama económico en los años cuarenta era harto desolador, pues no sólo el crecimiento era muy bajo, sino que también tenían un gran peso el mercado negro y las cartillas de racionamiento, generándose una disposición que intentó corregirse en los años cincuenta por medio de varios procedimientos y acuerdos pero que, sin embargo, siguió evidenciando importantes carencias. Ello no implica desmerecer la relevancia que tuvieron los acuerdos con los Estados Unidos a comienzos de la década, desde la visita el 18 de enero de 1950 del Secretario de Estado norteamericano Dean Acheson para plantear el restablecimiento de relaciones diplomáticas, la presentación de las credenciales del embajador Stanton Griffis el 1 de marzo de 1951 y la incorporación de España en las Naciones Unidas, hasta los Pactos de Madrid de 1953, es decir, los tres acuerdos firmados el 23 de septiembre de 1953 que supusieron la instalación en territorio español de cuatro bases militares norteamericanas y garantizaban al Estado Español ayuda militar y económica. En definitiva, estas iniciativas, así como también la firma del Concordato con la Santa Sede el 27 de agosto de 1953, facilitaron que España abandonase ese estado de aislamiento en el que había quedado sumida tras la derrota de las potencias del Eje, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, se produjeron otros movimientos importantes en términos internacionales; piénsese al respecto en el ingreso de España en la UNESCO en 1951, su entrada en la ONU en 1955 o su incorporación en 1958 a la Organización Económica de Cooperación Europea (OECE), al Fondo Monetario Internacional (FMI) y al Banco Mundial (BM).

Un contexto, por consiguiente, en el cual fue necesaria una cierta liberalización de la

economía que posibilitase paliar la mala situación del estado en esta década, un marco en el que había un déficit en la balanza de pagos, una elevada inflación, un aumento de la deuda pública, un incremento del coste de vida, unas limitaciones a las inversiones extranjeras al mismo tiempo que una baja rentabilidad de las mismas y una falta de divisas para poder soportar las importaciones. Un panorama ante el cual era importante tomar serias resoluciones y en el que jugaron un rol fundamental los tecnócratas, a raíz del cambio de gobierno sucedido en 1957, auspiciando toda una serie de cambios y disposiciones en pos de mejorar, no sólo la economía del estado, sino también con la voluntad de legitimar España en el exterior. Un contexto en el cual, sin ningún atisbo de duda, destaca especialmente el Plan de Estabilización de 1959, el cual posibilitó una serie de medidas liberalizadoras así como permitió poner en marcha una política de austeridad cuyo objetivo era lograr, en definitiva, estabilidad, crecimiento económico y apertura a los mercados internacionales; las consecuencias no tardaron en llegar y, si bien es cierto que se redujo la inflación, aumentaron la inversión extranjera y las divisas, así como también se logró un superávit en la balanza de pagos, ello no implicó que no tuviese también un efecto negativo a corto plazo, evidenciado en las siguientes situaciones: descenso del nivel de vida, reducción de la renta real a causa de la congelación de salarios y aumento considerable del paro, hechos que todos ellos contribuyeron a fomentar la emigración.

Un rumbo político que se prolongaría en los posteriores Planes de Desarrollo Económico y Social, en el seno de los cuales la emigración jugaba un papel muy importante. en tanto que agente equilibrador de la balanza comercial, mediante la llegada de remesas junto con el turismo, fundamentales fuentes de ingresos. Asimismo, también en este contexto y siguiendo la estela de las políticas iniciadas al final de la década precedente, se hizo un especial hincapié en la necesidad de industrializar el país, en perjuicio de llevar a cabo sólidas políticas agrarias que permitiesen aumentar la producción, modernizar los modos de explotación y erradicar el latifundismo, un hecho que tuvo como consecuencia directa el desplazamiento de un importante número de trabajadores del mundo rural hacia núcleos urbanos que, a su vez, eran incapaces de dar empleo a toda esa mano de obra y que se encontraban en un momento de acelerada industrialización y apresurada urbanización. Una mano de obra que, en cambio, sí que podía canalizarse hacia las potencias industriales europeas, necesitadas a su vez de capital humano tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial y en aras de favorecer su reconstrucción, suponiendo para España una vía sustancial para aligerar el excedente y así atenuar el desempleo y las tensiones que éste ocasionaba. Asimismo, era un modo de garantizar una entrada de remesas, contribuyendo, en definitiva, a la mejora económica y al crecimiento del país, así como también -junto con el turismo- posibilitaba una apertura y modernización gracias al contacto directo con el exterior. Concluamos este breve recorrido -sin olvidar o menospreciar el papel esencial que jugó el

turismo- con las siguientes palabras del economista y político Ramón Tamames a propósito del rol que desempeñó la emigración para la economía española de este contexto: “*Sin la espita de la emigración, el paro se habría elevado a cifras muy importantes, las remesas de emigrantes no habrían alcanzado tan altos valores y tal vez se habría producido un retroceso en las medidas estabilizadoras*”⁹⁵⁷.

Más allá de los marcos contextuales que permiten comprender el auge de los movimientos migratorios en esta cronología, tanto a nivel de las causas que los fomentaron como en términos numéricos y de supuestos objetivos o funcionalidades, es preciso tener en cuenta una cuestión fundamental que podemos concretar en las labores ejercidas por parte de la administración y que toman cuerpo en la creación y promulgación de determinadas leyes y decretos; en definitiva, cuál fue el rol que jugó el Estado en esta materia atendiendo a los desplazamientos migratorios como un asunto de cariz político. Sin duda alguna, la clave de bóveda sobre la cual se sustentó y pivotó la gestión de la emigración española en el momento de mayor auge de contingentes migratorios, reside en el papel que desempeñó el Instituto Español de Emigración (IEE), creado en 1956 y vigente hasta 1985, si bien cabe matizar que en términos efectivos no pudo abarcar tantas competencias como de entrada anhelaba.

No obstante, antes de abordar la instauración y funciones de dicho organismo, es preciso valorar, siquiera sucintamente, cuáles fueron los antecedentes que a nivel legislativo se encargaron de articular las políticas migratorias previamente o, dicho de otro modo, cuál fue el panorama -o panoramas- que estuvieron vigentes en el siglo XX con anterioridad a la creación del IEE. En ese sentido es necesario aludir a la pervivencia de posicionamientos restrictivos, inhabilitantes y denegadores, pues si bien tal como ya se ha comentado previamente a mediados del siglo XIX se suprimió la prohibición del derecho de emigrar, hasta 1902 no se eliminó el régimen de autorizaciones para movimientos migratorios. Pero en el panorama legislativo de comienzos de siglo destaca, sin duda alguna, la creación de la Ley de Emigración de 21 de diciembre de 1907⁹⁵⁸ y su ulterior Reglamento de 28 de abril de 1908, una iniciativa que cabe circunscribir en el marco de las transformaciones sociales puestas en marcha en el contexto de las iniciativas promovidas por el Instituto de Reformas Sociales -heredero de la Comisión de Reformas Sociales a partir de

⁹⁵⁷TAMAMES, Ramón: *Estructura económica de España. Medio ambiente, población, sector agrario, industria*. Madrid: Alianza Universidad, vol. 1, 1982, p. 78.

⁹⁵⁸*Gaceta de Madrid*, 22 de diciembre de 1907. Es posible consultar online esta ley gracias a la digitalización de la siguiente publicación: CONSEJO SUPERIOR DE EMIGRACIÓN: *Ley de emigración de 21 de Diciembre de 1907: reglamento provisional para su ejecución de 30 de abril de 1908 y disposiciones complementarias*. Madrid: Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1908. Consultable en: <http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Ley%20de%20emigraci%C3%B3n%20de%2021%20de%20Diciembre%20de%201907%20%20%20%20%20%20reglamento%20provisional%20para%20su%20ejecuci%C3%B3n%20de%2030%20de%20Abril%20de%201908%20y%20disposiciones%20complementarias%20/qls/bdh0000055895;jsessionid=658962C39CC5EC807554947746B6643C>

1903- y que, evidentemente, daba buena cuenta de la voluntad intervencionista del estado⁹⁵⁹. Si bien es necesario precisar que dicha ley se enfocaba básicamente a los desplazamientos hacia América -naturalmente lo más habitual en términos numéricos en estas fechas- se incidió en definir de manera evidente la libertad de cualquier español para emigrar⁹⁶⁰, si bien se hace bajo una tutela de talante claramente paternalista amparada en unas consideraciones que no hacen sino caracterizar de manera estereotipada la figura del emigrante, concibiéndolo como un ser endeble, manipulable y susceptible de caer con facilidad en trampas y abusos. Tal idea se articula a partir de la premisa que pasa por entender al emigrante como una persona que proviene del ámbito rural y anclada en el pasado, en contraposición con la figura de aquellos habitantes de las urbes, más precavidos ante los peligros que pudiera conllevar tal empresa⁹⁶¹. Por ello la ley estipula como esencial el facilitar información a los emigrantes sobre los peligros que les podía deparar la emigración, así como incluso se propuso intervenir en la formación de los sujetos -aludamos al respecto a la creación de centros educativos en el extranjero, así como escuelas de lengua castellana o la Escuela Agrosocial-. En cuanto a los diferentes órganos implicados en el control y la regulación de los movimientos migratorios se procedió a la creación del Consejo Superior de Emigración, el Negociado de emigración (con capacidad legislativa) y las Juntas de emigración, concediendo un papel esencial a la figura del Inspector de emigración, agente que debía conocer de primera mano la realidad migratoria. Además, una de las cuestiones vitales a tener en cuenta es que esta ley no sólo preveía el control migratorio, sino que incluso supuso la potenciación y creación de estudios, estadísticas e investigaciones en torno a estos movimientos -publicados en la mayoría de los casos en el *Boletín del Consejo Superior de Emigración*- y que, en el fondo,

⁹⁵⁹Con muy buen tino Josep Cabañate Pérez considera esta ley una ejemplificación de intervencionismo científico, véanse al respecto un par de publicaciones en las que analiza esta cuestión: CABAÑATE PÉREZ, Josep: “La inspección de emigración (1907-1939): del intervencionismo científico a la tutela paternalista”. En ESPUNY I TOMÁS, María Jesús; PAZ TORRES, Olga (Coords.): *La Inspección de Trabajo (1906-2006)*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2008, pp. 69-112; CABAÑATE PÉREZ, Josep: “La Ley de Emigración de 1907: Un ejemplo de intervencionismo científico”. *IUSLabor*, 2/2014, pp. 1-11.

⁹⁶⁰Se da incluso una definición legal sobre la figura del emigrante, la cual excluye a Europa como destino, véase al respecto el artículo núm. 2 de dicha ley: “*Serán considerados emigrantes, a los efectos de esta ley, los españoles que se propongan abandonar el territorio patrio, con pasaje retribuido o gratuito de tercera clase, o de otra, que el Consejo Superior de Emigración declare equivalente, y con destino a cualquier punto de América, Asia ú Oceanía*”.

⁹⁶¹Es muy significativo al respecto el siguiente texto que compone la “Exposición de motivos” de la ley: “*La facilidad y frecuencia de las comunicaciones y la libertad reconocida por la Constitución y las leyes, han favorecido también la emigración; y no ha debido colaborar poco en la menguada obra de despoblar regiones extensas de España el ejemplo tentador del indiano afortunado, que abandonó la humilde aldea para confiar su porvenir al azar; y volvió a ella deslumbrando a sus convecinos con las riquezas conseguidas en pocos años. En cambio las víctimas numerosísimas de la ilusión, que encontraron lejos de la patria oscura y penosa muerte, no figuran en la leyenda, compuesta sólo de los que triunfaron para continuarla. Durante muchos años agentes y Empresas porteadoras han venido dedicándose á encender la imaginación de los predispuestos, ofreciéndoles bienes definitivos a cambio de transitorias molestias, y ocultando cuidadosamente el designio verdadero de la campaña emprendida y continuada, la mayor parte de las veces, para explotar en comarcas remotas el trabajo de los seducidos, reduciéndoles de hecho á dura esclavitud*”, citado en CABAÑATE PÉREZ, Josep: “La Ley de Emigración de 1907: Un ejemplo de intervencionismo...”. *Op. Cit.*, p. 8.

ejemplifican la voluntad de abordar los motivos que impulsaron la emigración para poder comprender el fenómeno y actuar en consecuencia.

El siguiente jalón al que debemos aludir en materia de legislación sobre estos tránsitos es el referido al Reglamento de la Ley de Emigración, aprobado por Decreto-ley de 20 de diciembre de 1924⁹⁶², cuya funcionalidad reside también en su dimensión tutelar y fiscalizadora de la emigración a ultramar. Empero, es preciso advertir que, en términos generales, esta ley reposa sobre las bases establecidas en la de 1907, atendiendo con especial detenimiento a cuestiones relativas a la protección de los emigrados y contemplando medidas relevantes como la colocación de agregados de emigración en los consulados españoles. Por otra parte, también en esta cronología fue fundamental la creación en 1920 del Ministerio de Trabajo y el evidente cambio estructural que afectó al organigrama de aquellas instituciones encargadas de la emigración: se creó una Dirección General y una Junta central de emigración, desapareciendo a su vez el anterior Consejo Superior de Emigración y el Negociado de Emigración. Unos años más tarde se renovó otra vez el armazón, en esta ocasión por medio del Real Decreto de 26 de julio de 1929 que supuso reemplazar estas estructuras por la Inspección General de Emigración, si bien el cambio fue más de tipo nominal que funcional. Asimismo, es preciso aludir que, también en estas fechas, se concedió una especial atención a la persecución de la emigración clandestina⁹⁶³.

Avanzando en el tiempo y una vez liquidada la dictadura de Primo de Rivera cabe decir que en el marco de la Segunda República se produjo un claro descenso cuantitativo de emigraciones y, en cambio, tuvieron lugar numerosas repatriaciones, generando este nuevo contexto una remodelación estructural de notable importancia: la Inspección General quedó adscrita al Ministerio del Estado -según Decreto de 20 de octubre de 1931- si bien tan sólo cuatro años más tarde volvió a depender del Ministerio de Trabajo.

Más allá de estas modificaciones legislativas, sin lugar a dudas el cambio más significativo aconteció a causa de la Guerra Civil española, un episodio que tuvo como una de sus múltiples consecuencias los numerosos e importantísimos movimientos de población, desde desplazamientos intrapeninsulares en función del avance de la contienda hasta el exilio masivo acaecido al término del conflicto; éste asunto ya se ha considerado con gran detenimiento en el

⁹⁶²*Gaceta de Madrid*, 17 de enero de 1925, consultable en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1925/017/A00214-00238.pdf> Esta ley -así como también la de 1907, puede consultarse publicada en el siguiente libro: MARTIN VALVERDE, Antonio: *La legislación social en la historia de España: de la revolución liberal a 1936*. Madrid: Congreso de los Diputados, 1987, pp. 535.

⁹⁶³Buena cuenta da de ello la existencia de un par de circulares, fechadas respectivamente de 30 de junio de 1909 y de 7 de julio de 1920, de la Fiscalía del Tribunal Supremo y que pretenden incidir en este aspecto. Así aparece destacado en: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *El fenómeno de la irregularidad en la emigración española de los años sesenta*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documentos de trabajo, Doc 3/2002, 2002, p. 3, nota 5.

bloque precedente focalizado en las emigraciones de cariz político y, por consiguiente, no corresponde abordarlo en este apartado. Sí que es oportuno y preciso, no obstante, tener en cuenta de qué manera se valoró la emigración española y, en tal sentido, es esencial el Decreto de 1 de agosto de 1941⁹⁶⁴ que supuso la prohibición de la misma al derogar el reglamento de 1924, debido a considerar que para poder reconstruir el país era necesaria tanta mano de obra como fuera posible, así como también se impedía, naturalmente, que los todavía residentes en España tuviesen contacto con exiliados. Supuso, a su vez, la creación del Consejo General de Emigración, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, en sustitución de la anterior Junta Central de Emigración. Empero, como es evidente, no es factible impedir de manera efectiva cualquier tipo de movimiento migratorio, de tal modo que finalmente se levantó esta prohibición por medio de la Orden del Ministerio de Trabajo de 29 de marzo de 1946⁹⁶⁵ según la cual se restablecieron los preceptos de la Ley y Reglamento de 20 de diciembre de 1924. Asimismo, también en estas fechas se produjeron situaciones que merecen ser destacadas: a pesar de que la guerra hubiese terminado, siguieron en pie ciertas restricciones impuestas anteriormente, nos referimos a un hecho tan significativo como es que la expedición de pasaportes corriera a cargo de la Dirección General de Seguridad del Ministerio de la Gobernación, una medida establecida en 1935 a raíz del clima de tensión reinante pero que luego dicho órgano intentó mantener como competencia propia. Una cuestión que se daba de bruces con la misión que debía llevar a cabo el Ministerio de Trabajo⁹⁶⁶, de orientación claramente falangista, y que no era otra que la de diseñar y tirar adelante una nueva política migratoria que pasaría por considerar este fenómeno como negativo y que, por ende, no debía potenciarse, si bien enlazaba con la tradición decimonónica que proponía vincular -o vehicular- la emigración con la política social⁹⁶⁷.

⁹⁶⁴Decreto sobre repatriación de emigrados españoles y acción social del Estado en el Extranjero, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 243, de 31 de agosto de 1941, pp. 6632-6643, Departamento Presidencia del Gobierno. Consultable en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1941/243/A06632-06634.pdf>

⁹⁶⁵Orden de 19 de marzo de 1946 por la que se restablecen a partir de 1.º de mayo próximo, los preceptos de la Ley y Reglamento de Emigración de 20 de diciembre de 1924 y demás disposiciones sobre la materia, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 99, de 9 de abril de 1946, pp. 2656-2659, Departamento de Ministerio de Trabajo. Consultable en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1946/099/A02656-02659.pdf>

⁹⁶⁶A su vez, dicho ministerio fue reemplazado en 1938 por el Ministerio de Organización y Acción Sindical (MOAS) y entre sus servicios se encontraba uno relativo a la emigración, concretamente se denominaba Servicio Nacional de Emigración (SNE). Una vez concluida la contienda dicho ministerio sería sucedido por el Ministerio de Trabajo.

⁹⁶⁷Un asunto que queda muy bien explicado en las siguientes palabras de Axel Kreienbrink: “*Sin embargo, se había adjudicado al Ministerio de Trabajo, de dirección falangista, la responsabilidad de desarrollar una nueva política de emigración, lo cual parecía prolongar la mencionada tradición de conectar la emigración con la política social. Hasta cierto punto esto implicaba también la aceptación de una idea de la emigración que después de todo se remontaba al siglo XIX. Según esta idea, la emigración era esencialmente negativa, pues la actuación del emigrante era irresponsable y peligrosa debido a que con su partida se perdía a personas que habían recibido su formación a costa del Estado, por lo cual el emigrante causaba a su país un 'arduo sacrificio'. Sin embargo, a diferencia de la época de la preguerra, el tema no quedaría en la mera constatación, sino que por lo menos se intentó sacar el máximo partido de una 'desgracia', que de todos modos ya existía*”, en KREIENBRINK, Axel: “La política de emigración a través de la historia del IEE”. En

De hecho, uno de los asuntos fundamentales para comprender el rumbo que fue tomando la política migratoria es aquel que tiene que ver con las tensiones existentes entre las distintas familias del régimen, un tema de gran calado habida cuenta la gran relevancia que comenzarán a tener ya en los años cincuenta los tecnócratas, estrechamente vinculados con la voluntad de modernizar España tras el fracaso que supuso el modelo autárquico. Así pues, tal como ya hemos mencionado anteriormente, esa voluntad de mirar hacia Europa no sólo supuso potenciar la entrada de turistas en nuestras fronteras, sino que también implicó considerar a la emigración como un claro factor positivo en términos de fomentar el desarrollo económico y reducir el déficit que pesaba sobre la economía española. Obtener las remesas económicas de los emigrantes y, al mismo tiempo, aligerar el excedente de mano de obra que había en España parecía ser la cuadratura del círculo para una economía harto debilitada. Sin embargo, se acaba de anotar que el Ministerio de Trabajo estaba en manos de los falangistas, de tal modo que los tecnócratas requerían de una coyuntura favorable para poder intervenir de una manera directa en los asuntos migratorios y eso se pudo vehicular a través de la creación del Instituto Español de Emigración (IEE)⁹⁶⁸, amparado por parte del propio Ministro de la Presidencia, es decir, Luis Carrero Blanco, quien lo adscribió nada menos que a su Ministerio, si bien en tanto que instituto gozaba de autonomía. Su origen se encuentra concretamente en la Ley de 17 de julio de 1956⁹⁶⁹ -así como también cabe destacar el Decreto de 1959 que desarrolla dicha ley⁹⁷⁰- y, desde su propio origen, ya contó con determinados topetazos y colisiones con otros órganos en términos de competencias; sin embargo, no debe olvidarse que por decreto de 9 de mayo de 1958 fue adscrito al Ministerio de Trabajo, aunque la Ley de 1956 prevalecía por encima del decreto de tal modo que el IEE conservó todas sus competencias. En este contexto la emigración ya era planteada desde un punto

AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, p. 16.

⁹⁶⁸Sobre este Instituto existen varias investigaciones de gran relevancia que atienden a su creación y funciones, destaquemos las cuatro que se nos antojan como más representativas -si bien salvo una de ellas el resto lo tratan de manera tangencial- y por riguroso orden de aparición éstas son las que siguen: AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009; BAEZA SANJUÁN, Ramón: *Agregados laborales y acción exterior de la Organización Sindical Española. Un conato de diplomacia paralela (1950-1961)*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2000; FERNÁNDEZ VICENTE, María José: *Émigrer sous Franco. Politiques publiques et stratégies individuelles dans l'émigration espagnole vers l'Argentine et vers la France (1945-1965)*. Lille: ANRT Diffusion, 2004; SANZ DÍAZ, Carlos: *Emigración española y movilización antifranquista en Alemania en los años sesenta*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 4/2005, 2005.

⁹⁶⁹Ley de 17 de julio de 1956 por la que se crea el Instituto Español de Emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 200, de 18 de julio de 1956, pp. 5679-4681, Departamento de Jefatura del Estado, referencia BOE-A-1956-9962. Consultable en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1956/200/A04679-04681.pdf>

⁹⁷⁰Decreto 1354/1959, de 23 de julio, desarrollando la Ley de 17 de julio de 1956 para organización del Instituto Español de Emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 183, de 1 de agosto de 1959, pp. 10474-10479, Departamento de Ministerio de Trabajo. Consultable en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1959/183/A10474-10479.pdf>

de vista positivo y la función del Instituto era la de vehicular estos desplazamientos con la finalidad de incidir positivamente en el desarrollo de la economía española, una operación que requería de una planificación y de un dirigismo precisos cual maquinaria de relojería y que se concretaba en estudiar la necesidad y demanda de mano de obra por parte de otros países para poder regular la posible oferta, así como también era de su competencia registrar los diversos movimientos migratorios, asesorar al gobierno español en relación a estos temas y encargarse de todos los asuntos vinculados a la experiencia del emigrante: desde su asistencia en el extranjero y dotación de la información necesaria hasta el encauzamiento de sus remesas. Asimismo, esta voluntad de cambio también se dejó sentir en términos legislativos, pues se crearon en poco tiempo de distancia y por mediación del IEE un par de leyes para regular la emigración, concretamente nos referimos a la Ley 93/1960 de 22 de diciembre de 1960⁹⁷¹ y al Decreto 1000/1962 de 3 de mayo de 1962⁹⁷².

Debemos pensar, además, que en este contexto la emigración ya tenía unas características eminentemente diferentes a los años anteriores y era preciso que la ley se adecuase a los nuevos tiempos: si hasta los años cincuenta el destino más habitual era sobre todo América Latina, a partir de estas fechas se produjo un claro viraje que convirtió a Europa en el lugar privilegiado en términos numéricos para los desplazamientos, de tal modo que las políticas migratorias del país emisor debían concordar de algún modo con aquellas que trataban de imponer los países de destino. Además, a partir de este momento los movimientos tuvieron un enfoque claramente distinto en cuanto a temporalidad se refiere: la emigración se concebía en términos generales como algo temporal y, por consiguiente, la idea del retorno al cabo de un periodo de tiempo de estancia en el extranjero será la concepción predominante.

En definitiva, mediante estas leyes lo que se pretendía era dotar al IEE de las competencias necesarias para poder encargarse de todos estos quehaceres, un deseo que sin embargo nunca culminó en tanto que otros órganos ya eran los encargados de controlar determinadas cuestiones dado que el fenómeno migratorio fue un asunto del que se ocuparon, o por lo menos convergieron en varios asuntos, distintas estructuras, a saber: el Ministerio de

⁹⁷¹Ley 93/1960, de 22 de diciembre, sobre bases de ordenación de la emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 307, de 23 de diciembre de 1960, pp. 17602-17606, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Jefatura del Estado, referencia BOE-A-1960-19443. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1960/12/23/pdfs/A17602-17606.pdf>

⁹⁷²Decreto 1000/1962, de 3 de mayo, por el que se aprueba el texto articulado de la Ley de Ordenación de la Emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 116, de 15 de mayo de 1962, p. 6447, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Ministerio de Trabajo, referencia BOE-A-1962-10270. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1962/05/15/pdfs/A06447-06447.pdf>

Dicha legislación supuso también el fin de las aspiraciones del IEE por crear una Dirección General de Emigración (DGE) dentro del Ministerio de Trabajo, en cuya dirección se hallaría justamente el director general del Instituto; en cambio, a partir de esta ley de 1962 las cuestiones de emigración quedaban bajo el control de la Dirección General de Empleo.

Asuntos Exteriores, la Organización Sindical Española (OSE) y el Ministerio de Educación. Mención aparte merece el órgano aludido en segundo lugar, pues exactamente era el encargado de gestionar las Oficinas Sindicales de Colocación, subordinadas a la Dirección General de Empleo, y cuya ambición de querer controlar la emigración exterior no estaba falta de justificación si tenemos en cuenta que, por la Ley de 10 de febrero de 1943, tenía bajo su control la organización y contabilización de los movimientos migratorios interiores⁹⁷³.

En cuanto a las funciones en concreto que recaían sobre el IEE podemos destacar algunas de las principales, comenzando por afirmar que se pretendía incidir en la migración desde el preciso momento de la preparación de la salida de una persona o grupo hasta su regreso a España o pérdida de nacionalidad de éste/estos, una concepción sobre las migraciones que queda muy bien reflejada en el artículo primero de la base segunda del capítulo primero (Disposiciones Generales) de la Ley 93/1960, de 22 de diciembre, sobre bases de ordenación de la emigración cuando se afirma lo siguiente: *“El proceso migratorio y la consecuente acción del Estado se inician desde que el emigrante prepara su salida de España, y termina con su regreso definitivo a la Patria, o con la pérdida de su nacionalidad”*⁹⁷⁴. Pues bien, el IEE tenía bajo su responsabilidad, en primer lugar, estudiar los problemas y consecuencias de estos movimientos para luego poder orientar e instruir al gobierno con aquellas propuestas y medidas que considerase oportunas, en beneficio de velar por el bien de los emigrados y sus derechos. Asimismo, y en cuanto a su papel tuitivo para con los emigrantes, gestionaba las ofertas laborales que llegaban desde los posibles países de destino y la movilización de los futuros emigrantes, ayudándoles a reunir toda la documentación precisa, organizando el viaje y encargándose de tramitar las vías necesarias para que éstos pudieran remitir sus remesas. Ya en el país de destino era también tarea del Instituto procurar el cumplimiento de los contratos laborales, proporcionarles asistencia religiosa, formación profesional, fomentar la reagrupación familiar y esparcir y extender la cultura española entre este colectivo, ya fuere mediante libros, prensa, música o incluso cine. Pero no sólo eso, sino que más allá de estas labores asistenciales también tenía una clara finalidad de inspección, pues debía encargarse de controlar políticamente a los emigrantes por medio de su Sección de Información y Gestión, siguiendo evidentemente la estela de lo que ya habían hecho con anterioridad las agregadurías laborales, los consulados y las embajadas. Incluso debía implicarse en el retorno de los españoles a la patria, momento en el cual culminaba el proceso migratorio, de ahí que tuviese que cooperar con la Dirección General de Empleo en aras de contribuir a la

⁹⁷³Este órgano aparece muy bien estudiado en el siguiente artículo: BAEZA SANJUÁN, Ramón: “Una aproximación a la emigración española hacia Europa en los años cincuenta desde la perspectiva de la Organización Sindical Española (OSE)”. *Arbor*, CLXX, 669, septiembre 2001, pp. 181-199.

⁹⁷⁴La referencia exacta de dicha ley ya ha sido anotada anteriormente, véase al respecto el pie de página número 972.

reinserción laboral de estos sujetos. Igualmente, para poder comprender de qué modo el IEE entendía el fenómeno migratorio y cómo se detallaban de manera resumida sus funciones, es muy significativo atender al Preámbulo de la Ley que dio lugar al propio Instituto, pues ya evidencia de manera palmaria el carácter tutelar del organismo: *“El Instituto Español de Emigración ha de organizar y ejecutar las emigraciones colectivas y las repatriaciones extraordinarias; facilitar a los emigrantes la obtención de medios económicos, enseres e instrumentos de trabajo; intervenir en la contratación de los pasajes; proporcionar gratuitamente a los emigrantes la documentación necesaria para expatriarse y asistirlos hasta su asentamiento en el lugar de destino, y, aún después de su asentamiento, velando por el cumplimiento de sus contratos de trabajo y, en fin, intervenir en todo cuanto se refiere a la emigración, tanto desde el punto de vista objetivo de su estudio, ordenación y resolución, como desde el punto de vista subjetivo de la tutela más amplia del emigrante y de sus familiares”*⁹⁷⁵.

A pesar de que dicha institución pretendiese velar por los emigrantes, no debemos pasar por alto que muchas personas prefirieron partir de España sin contar con su mediación, no sólo porque a efectos prácticos su nivel de cobertura fuese bastante pobre, sino básicamente por las complicaciones burocráticas que entrañaba y por la dilatación en el tiempo que éstas implicaban, suponiendo a los postulantes un *décalage* importante desde el momento de su solicitud hasta la partida. Asimismo, también presentaba unas restricciones y limitaciones de gran relevancia tales como impedir la salida de aquellos individuos que, tras una experiencia fallida en el terreno de la emigración, no pagaban los gastos de repatriación al Estado o el compromiso que suponía la sujeción del emigrante a un trabajo concreto sin la opción de poder cambiar de sector o de lugar según constase en el contrato acordado. Más graves eran todavía las cortapisas cuando el sujeto migrante era una mujer, pues si tenía entre 18 y 25 años necesitaba una autorización paterna para salir de España, si era menor de 21 se le impedía partir si no era acompañada de algún familiar y si estaba casada debía contar con una autorización del marido. En definitiva, toda una serie de trabazones que suponían en muchas ocasiones que fuese más sencillo emprender la emigración por cuenta propia, empleando los contactos que proporcionaban las redes de emigrantes, hecho que tiene una consecuencia de enorme impacto para los estudios de corte cuantitativo: puesto que el IEE se encargó del recuento y las estadísticas de los movimientos migratorios registró únicamente aquellos correspondientes a los desplazamientos que tramitaba, es decir, los denominados asistidos, los cuales a su vez distan mucho de las cifras reales de personas que también partieron; esta cuestión es muy fácil de percibir a la luz de los datos que nos ofrecen las administraciones de los países de acogida, los cuales poco tienen que ver con los que nos

⁹⁷⁵Este texto corresponde al preámbulo de la Ley de 17 de julio de 1956, ya referenciada en la nota al pie de página número 970.

proporciona esta institución. Naturalmente tal sesgo se debe a que el IEE simplemente contabilizaba las emigraciones oficiales, mientras que en cambio no necesariamente los emigrados que salían al margen del Instituto eran considerados irregulares o ilegales en los países de destino, pues una persona podía marcharse de manera irregular pero luego conseguir un contrato y una regularización por parte de algún empresario del país del destino o, incluso, hubo países que se encargaron directamente de solicitar trabajadores por medio de los consulados españoles y así éstos conseguían directamente un permiso laboral.

A pesar de la importancia de este tema, en este punto no nos extenderemos más en ello en tanto que ya lo trataremos, aunque sea de manera indirecta, al abordar las cifras de emigrantes en los países de destino de la emigración española, mientras que en cambio ahora es preciso plantear el papel que desarrollaron algunos de los agentes que trabajaron en colaboración con el Instituto. En tal sentido es necesario subrayar el importante rol que desempeñaba la iglesia en las cuestiones asistenciales vinculadas a la emigración, pues cooperaba con el Instituto la Comisión Católica Española de Migración en relación a la reagrupación familiar, así como también la Organización Sindical del Franquismo para Apoyo de las Migraciones Temporales. En definitiva, a pesar de que el IEE no pudiese tener un control tan absoluto de las migraciones exteriores tal como de entrada se pretendía, sí que desempeñó un papel de enorme importancia, encargándose básicamente de la asistencia de los emigrados, teniendo que destacar también el rol esencial que desempeñaron las agregadurías laborales, cuyo primer intento de establecimiento cabría ubicarlo en la década de los cuarenta y de la mano del Ministerio de Trabajo, más concretamente bajo la iniciativa del ministro delegado nacional de sindicatos, es decir, de José Solís. Sin embargo, a partir de 1961 dichas estructuras quedaron, en primer término, bajo la dependencia del IEE, quién al mismo tiempo, dependía del Ministerio de Trabajo. La función de éstas radicaba fundamentalmente en representar al IEE ante las autoridades de los países de recepción de la emigración, pero también se encargaban de cuestiones tales como revisar los acuerdos bilaterales y de Seguridad Social, estudiar el destino y las posibilidades de los emigrantes en ese enclave en concreto o la situación laboral y de mercado; en definitiva, su cometido era el de velar por éstos desde el momento de su llegada hasta su hipotético retorno y reinserción (ayudarlos y asesorarlos ante conflictos laborales, salariales, en su asentamiento y relación con asociaciones, reagrupación y retorno a España).

En resumen, el Instituto y toda la estructura que giraba a su alrededor debía convertirse en garante de la buena articulación de las políticas migratorias auspiciadas por el régimen e incidir en varios asuntos que, de una manera muy oportuna, José Babiano y Ana Fernández Asperilla han sintetizado en los cuatro siguientes: atención de consultas y problemas laborales y administrativos mediante una acción asistencial, problemática de los hijos de los emigrantes y su educación, intervención de la Administración española en el ámbito recreativo y cultural e influencia en el

movimiento asociativo⁹⁷⁶.

Para encontrar una nueva ley de emigración debemos esperar hasta 1971, más concretamente nos referimos a la Ley 33/1971 de 23 de julio de 1971⁹⁷⁷ que, a diferencia de la anterior legislación, intentó fomentar básicamente una cuestión esencial para el estado como es la del retorno, estableciendo una abundante paleta de medidas al respecto, así como demostrando una clara vocación de intentar “salvaguardar” a los emigrantes del contacto con ideas nocivas presentes en el exterior mediante la creación de centros y asociaciones españolas que les mantuvieran atados a los valores del régimen. El rumbo de esta legislación se encuentra en clara consonancia con la situación que en ese momento vivieron los movimientos migratorios, pues ya en los setenta se asistió a un claro descenso de las partidas a causa de la crisis energética que azotó Europa, de tal manera que ya no fue tan prioritario focalizarse en la canalización de los flujos migratorios como centrarse en pautar y controlar lo que éstos hacen en el extranjero, procurando no sólo su protección sino también creando nuevas medidas de asistencia, potenciando la creación de centros españoles, la reagrupación familiar y apostando por fomentar su retorno definitivo al estado. No obstante, si bien es cierto que dicha ley insistía en el tema del retorno, ello no implica naturalmente que hubiese verdaderamente una política real sobre este asunto, teniendo que esperar hasta 1974 para que se crease una sección dedicada a la asistencia de los retornados, concretamente a partir de la reorganización del Instituto que estipuló el Decreto 1582/1974 de 19 de abril de 1974⁹⁷⁸.

Y ya en esta cronología debemos plantearnos qué sucedió con la política migratoria en la Transición y, en primer lugar, debemos aludir a la promulgación de un texto capital como es la Constitución española de 1978, en cuyo artículo 42 se alude a la necesidad de velar por los emigrantes, a quienes designa ya de un modo distinto, denominándolos “trabajadores españoles en el extranjero”, refiriéndose exactamente a ello del siguiente modo: “*El Estado velará especialmente por la salvaguardia de los derechos económicos y sociales de los trabajadores españoles en el extranjero y orientará su política hacia su retorno*”⁹⁷⁹. Además de este cambio

⁹⁷⁶BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social de la emigración española a Europa*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, 2009, p. 34.

⁹⁷⁷Ley 33/1971, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 175, de 23 de julio de 1971, pp. 12083-12089, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Jefatura del Estado, referencia BOE-A-1971-922. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1971/07/23/pdfs/A12083-12089.pdf>

⁹⁷⁸Decreto 1582/1974, de 19 de abril, sobre reorganización del Instituto Español de Emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 141, de 13 de junio de 1974, pp. 12240-12245, Sección I-Disposiciones generales, Departamento Ministerio de Trabajo, referencia BOE-A-1974-937. Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1974/06/13/pdfs/A12240-12245.pdf>

⁹⁷⁹La Carta Magna, ratificada en referéndum el 6 de diciembre de 1979 y luego sancionada el 27 de diciembre por el rey Juan Carlos I, se publicó en el *Boletín Oficial del Estado*, concretamente en el número 311, de 29 de diciembre de 1978, pp. 29313-29424, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Cortes Generales, referencia BOE-A-1978-31229.

nominal señalemos también que ya no se insistiría más en la emigración como un derecho inalienable de los ciudadanos, así como tampoco se trataría a los sujetos migrantes como una suerte de “excedentes” que pueden favorecer mediante su trabajo en el exterior al desarrollo nacional, sino que ahora son ya designados como ciudadanos que ejercen una profesión en el extranjero.

Pero más allá de esta cuestión, debemos atender también a qué sucedió concretamente con el IEE y, en tal sentido, podemos afirmar que logró sobrevivir durante este periodo si bien es cierto que a partir de febrero de 1979, mediante el Real Decreto 576/1979 de 20 de febrero⁹⁸⁰, dejó de gestionar la Seguridad Social para constituirse en una suerte de ente autónomo dotado de personalidad jurídica bajo el control del Ministerio de Trabajo⁹⁸¹. Su vida no sería sin embargo mucho más larga, pues poco después se produjeron cambios relevantes: ya en 1981 se varió la estructura orgánica y funcional del IEE y la emigración pasó a depender de la Subdirección General de Emigración y Participación, tal como se expone en la Orden del 23 de octubre de 1981⁹⁸² y, ya en la Ley de Presupuestos Generales del Estado de 30 de diciembre de 1984⁹⁸³ consta la supresión del Instituto en tanto que organismo autónomo, así como da buena cuenta de su reestructuración el Real Decreto 530 de 8 de abril de 1985⁹⁸⁴, siendo sustituidas sus funciones por parte de la Dirección General de Movimientos Migratorios.

Empero la desaparición del IEE, el tema de las migraciones siguió siendo de primer orden

Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1978/12/29/pdfs/A29313-29424.pdf>

⁹⁸⁰Real Decreto 576/1979, de 20 de febrero de 1979, por el que se modifica la estructura orgánica y funcional del Instituto Español de Emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 74, de 27 de marzo de 1979, pp. 7360-7362, Sección I-Disposiciones generales, Departamento Ministerio de Trabajo, referencia BOE-A-1979-8484. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1979/03/27/pdfs/A07360-07362.pdf>

⁹⁸¹Exactamente en el artículo primero del mencionado Real Decreto se especifica la naturaleza jurídica de este órgano, afirmando lo que sigue: “*El Instituto Español de Emigración tiene el carácter de Organismo autónomo administrativo, dotado de personalidad jurídica propia para el cumplimiento de sus fines y adscrito al Ministerio de Trabajo, con dependencia directa del titular del Departamento. Le corresponde el cumplimiento de las tareas y fines que le encomienda la vigente legislación en materia de emigración y se regirá por la Ley once/mil novecientos setenta y siete General Presupuestaria: la Ley de Régimen Jurídico de las Entidades Estatales Autónomas de veintiséis de diciembre de mil novecientos cincuenta y ocho y por el presente Real Decreto*”.

⁹⁸²Orden de 23 de octubre de 1981 por la que se desarrolla la estructura orgánica del Instituto Español de Emigración, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 262, de 2 de noviembre de 1981, p. 25637, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Ministerio de Trabajo, Sanidad y Seguridad Social, referencia BOE-A-1981-25433. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1981/11/02/pdfs/A25637-25637.pdf>

⁹⁸³Ley 50/1984, de 30 de diciembre, de Presupuestos Generales del Estado para 1985, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 313 de 31 de diciembre de 1984, pp. 37557-37586 (concretamente p. 37578), Sección I-Disposiciones generales, Departamento Jefatura del Estado, referencia BOE-A-1984-28337. Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1984/12/31/pdfs/A37557-37586.pdf>

⁹⁸⁴Real Decreto 530/1985, de 8 de abril, por el que se determina la estructura orgánica básica del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social y se suprimen determinados Organismos autónomos del Departamento, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 98, de 24 de abril de 1985, pp. 11211-11218, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Presidencia del Gobierno, referencia BOE-A-1985-6730. Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1985/04/24/pdfs/A11211-11218.pdf>

en la agenda política de la recién inaugurada democracia, especialmente en aquello concerniente al retorno de los emigrados. Si bien ya anteriormente hemos aludido a la creación en 1974 de una sección centrada en la asistencia hacia éstos, su regreso continuó siendo un tema candente tal como lo atestigua la aprobación por unanimidad por parte de las Cortes Constituyentes de la proposición de Ley de asistencia al emigrante propuesta por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en la oposición en 1978⁹⁸⁵, concretamente a petición del representante del partido, el Sr. Albiñana Olmos⁹⁸⁶. No obstante, en el marco de la siguiente legislatura el gobierno de Unión de Centro Democrático (UCD) no presentó ninguna ley al respecto si bien lo había anunciado y existía una clara conciencia de la necesidad de legislar al respecto, algo que tampoco se llevó a cabo durante el posterior gobierno del PSOE a pesar de haberlo afirmado en el contexto de su programa electoral. Y, finalmente, todas estas iniciativas quedaron en el olvido a partir de la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea, pasando a ser asunto subordinado a los aspectos sociales y a la libre circulación de los trabajadores. No obstante, en este momento y, por tanto, bajo un gobierno socialista, es cuando realmente se produjo un cambio significativo a nivel de terminología, pues a partir de entonces los emigrantes fueron denominados por parte del Estado como “Residentes Ausentes” o bien “Residentes en el Exterior”, dos maneras de nombrarlos que corresponden, respectivamente, al léxico empleado por el Censo de Españoles Residentes Ausentes (CERA) o por los Consejos de Residentes en el Exterior (CRE)⁹⁸⁷.

Las preocupaciones del Estado español relativas a los movimientos migratorios sufrieron en los años noventa un viraje relevante en función del peso de estos flujos: la inquietud por la emigración cedió el paso al auge e importancia que en esas fechas tuvo la inmigración, pasando España de ser un país tradicionalmente emisor a uno receptor. Buena muestra de ello la tenemos

⁹⁸⁵*Diario de Sesiones de las Cortes Generales*, Legislatura Constituyente, Congreso de los Diputados, Pleno número 147 del 21 de diciembre de 1978, pp. 5920-5928. Consultable en: http://www.congreso.es/public_oficiales/L0/CONG/DS/C_1978_147.PDF

⁹⁸⁶Si bien es muy recomendable la lectura en su totalidad de la propuesta de ley, así como también las argumentaciones a favor de UCD, PCE y AP, destaquemos las siguientes palabras de Josep Lluís Albiñana Olmos en tanto que da muy buena cuenta de cómo planteó el asunto: “*Yo quisiera imprimir a mis palabras (precisamente por la importancia de un tema que afecta a un censo de cerca de tres millones de españoles en el exterior) la necesaria prudencia y objetividad que impida cualquier tipo de especulación que escorde esta ley hacia el terreno de la pura utopía, olvidando no ya la necesidad y la justicia de su aparición dentro del cuerpo legal que esta Cámara se encarga de confeccionar, sino, además, la urgencia de una necesidad que padecen si no esos tres millones de españoles que sufren la emigración, sí esos miles que a partir del año 1974 caracterizan el saldo negativo que conoce la emigración española. [...] A este fin, esta propuesta de asistencia y ayuda al emigrante retornado pretende seguir a este emigrante desde su ubicación actual, es decir, desde el lugar de su residencia en el exterior, hasta facilitar eso que declara el artículo 42 de la Constitución que acaba de refrendar la soberanía popular española, esa labor de reinserción social que, como un gran reto hacia el futuro, se contiene en ese marco constitucional*”.

⁹⁸⁷Este asunto, así como también las designaciones relativas a los exiliados en este periodo, aparece tratado en el siguiente libro: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Emigración española, asociacionismo y cultura política en Francia”. En FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (Ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, 2010, p. 36.

nuevamente en el dominio de las designaciones, pues en 1991 el órgano encargado de regular este asunto ya no contendría en su nombre el vocablo “emigración” sino que se llamó Dirección General de Migraciones, creado a partir del Real Decreto 1458/1991 de 11 de octubre⁹⁸⁸, y adscrito al Ministerio de Trabajo y Seguridad Social⁹⁸⁹.

La misma tendencia al aumento de la inmigración provocó también reorganizaciones y unificaciones, de ahí que el Real Decreto 140/1997 de 31 de enero de 1997⁹⁹⁰ supusiera la agrupación, bajo una misma dirección, de la actividad del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales en esta cuestión mediante la creación de la Dirección General de Ordenación de las Migraciones, encargada de las tareas que le correspondían a la Dirección General de Trabajo y Migraciones establecidas en el Real Decreto 1888/1996 de 2 de agosto⁹⁹¹, así como se creó el Instituto de Migraciones y Servicios Sociales, entidad encargada de la gestión de la Seguridad Social, por transformación del Instituto Nacional de Servicios Sociales. A partir de estas fechas y hasta nuestros días, la mayor atención ha recaído, sin duda alguna, en los movimientos de llegada de inmigrantes en detrimento de los de salida, de tal modo que una vez efectuado un repaso con cierto detenimiento sobre la legislación en materia de emigración en las décadas en las que este fenómeno tuvo una presencia más importante, simplemente mencionaremos que hoy en día todas estas cuestiones dependen de la Secretaría General de Inmigración y Emigración, perteneciente a

⁹⁸⁸Real Decreto 1458/1991, de 11 de octubre, por el que se crea la Dirección General de Migraciones del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 245, de 12 de octubre de 1991, p. 33131, Sección I-Disposiciones generales, Departamento Ministerio para las Administraciones Públicas, referencia BOE-A-1991-24854. Consultable en: <http://www.boe.es/boe/dias/1991/10/12/pdfs/A33131-33131.pdf>

⁹⁸⁹Este objetivo de prestar atención no únicamente a las migraciones interiores o a la emigración, sino presentar también una atención significativa a la inmigración es un asunto que queda muy resumido en las siguientes palabras, justamente aquellas con las que comienza el Real Decreto: “*La evolución económica y social experimentada por nuestro país en los últimos años ha tenido un reflejo fiel en la orientación y volumen de los flujos migratorios. En la estructuración del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, llevada a cabo mediante el Real Decreto 530/1985, de 8 de abril, la Dirección General del Instituto Español de Emigración adquirió competencias en materia de inmigración y de migraciones interiores, si bien conservó su orientación tradicional volcada hacia la emigración. La actual reforma aborda con mayor profundidad la orientación de la Dirección General, modificando no sólo su nombre, sino su estructura, logrando un equilibrio entre la atención a los emigrantes cuyo número y situación requiere una atención especializada, y las nuevas funciones: apoyo a los retornados, asistencia a las migraciones interiores y particularmente la ejecución de una política activa de inmigración*”.

⁹⁹⁰Real Decreto 140/1997, de 31 de enero, por el que se modifica parcialmente la estructura orgánica básica del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y se transforma el Instituto Nacional de Servicios Sociales en Instituto de Migraciones y Servicios Sociales, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 32, de 6 de febrero de 1997, pp. 3785-3790, Sección I-Disposiciones generales, Departamento de Ministerio de la Presidencia, referencia BOE-A-1997-2433. Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1997/02/06/pdfs/A03785-03790.pdf>

⁹⁹¹Real Decreto 1888/1996, de 2 de agosto, de estructura orgánica básica del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 189, de 6 de agosto de 1996, pp. 24268-24280, Sección I-Disposiciones generales, Departamento Ministerio de Administraciones Públicas, referencia BOE-1-1996-18078. Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1996/08/06/pdfs/A24268-24280.pdf>

su vez al Ministerio de Empleo y Seguridad Social⁹⁹².

Una vez esbozado en términos generales el contexto histórico que fomentó la emigración española hacia Europa a partir de los años cincuenta y sesenta, así como cartografiadas cuáles fueron las principales legislaciones y políticas migratorias que la regularon, acto seguido aludiremos a las cifras que contabilizan la cantidad de españoles que en esta cronología partieron a Europa. Ya anteriormente hemos advertido al respecto que el IEE era el órgano encargado de registrar estos datos -una tarea que realizaba en colaboración con la Dirección General de Empleo- y provee unos registros que sólo contabilizan la emigración asistida, de tal modo que las cifras que ofrece distan de aquellas proporcionadas por las administraciones de los países receptores, generando una compleja situación que hace imposible poder afirmar con total certeza la exactitud y veracidad de unos datos en concreto. A ello debemos sumarle una complicación añadida: antes de la década de los sesenta carecemos de un registro de estos movimientos de españoles hacia Europa, de tal modo que las aproximaciones numéricas que existen son el resultado de considerar como válidas y oficiales las que hicieron al respecto los agregados laborales, quienes incluían también en sus cálculos la emigración clandestina⁹⁹³.

Sin embargo, y en relación al período de mayor afluencia de movimientos migratorios hacia Europa, concretamente entre 1960 y 1974, la administración española juzgó que habían emigrado hacia Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda y el Reino Unido un total de 1.113.658 personas⁹⁹⁴, un número que al no considerar la emigración irregular es, al parecer de los especialistas en la materia, claramente inferior a la realidad, creyendo prudente estimar que en total la cantidad debería elevarse a dos millones de personas, es decir, poco menos que el doble de la cifra relativa a la emigración asistida⁹⁹⁵. Sin embargo, los datos que nos provee el IEE son una base importante a partir de la cual trabajan los investigadores, así como también es necesario precisar que el propio Instituto era consciente de la deficiencia de sus estadísticas, de ahí que generase informes que pretendían realizar acercamientos a una posible totalidad de la emigración mediante el estudio de fuentes de los países de destino, unos datos que aparecen contabilizados en el informe relativo al año 1966 aunque jamás se incluyen en los oficiales; unas cifras cuya

⁹⁹²La página web denominada “Portal de Inmigración” recoge toda la información necesaria relativa tanto a la normativa como estadísticas, subvenciones, publicaciones y prensa emanadas de dicha Secretaría, conteniendo enlaces a las principales leyes concernientes a la normativa nacional, comunitaria e internacional relativas a materia de extranjería, asilo y régimen de ciudadanos de la Unión Europea, así como también vinculadas a la jurisprudencia del Tribunal Constitucional, del Tribunal Supremo y del Tribunal de Justicia de la Unión Europea. Véase al respecto el siguiente enlace: <http://www.empleo.gob.es/index.htm>

⁹⁹³Para más información, véase: BAEZA SANJUÁN, Ramón: *Agregados laborales y acción exterior de la Organización Sindical Española. Un conato...*, p. 183.

⁹⁹⁴Dato aportado por: IEE: *Datos básicos de la emigración española 1975*. Madrid: 1975.

⁹⁹⁵BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, *Op. Cit.*, p. 56.

veracidad, no obstante, tal como muy bien advierte Gloria Sanz Lafuente, debería revisarse⁹⁹⁶.

A pesar de todo, siempre y cuando tengamos en cuenta la parcialidad de los datos aportados por el IEE, éstos son una fuente de indudable valor, de ahí que adjuntemos a continuación un cuadro relativo a las cifras de emigrantes asistidos que partieron hacia Europa entre 1958-1985, en el cual se consideran como destinos Alemania (RFA), Bélgica, Francia, Países Bajos, Gran Bretaña o Suiza, entre otros. Asimismo, también es relevante mencionar, para comprender correctamente esta tabla, que el Instituto categorizaba distintos tipos de emigración en función de la cantidad de tiempo que durase la estancia, estableciendo al respecto tres tipologías: la permanente, relativa a estancias superiores a un año, la temporal, correspondiente a periodos que iban de los tres meses al año y la de temporada, aplicada a estancias inferiores a los tres meses. En este cuadro, sin embargo, dichas tipologías se han agrupado, considerando como A a los emigrantes temporales, permanentes y de temporada y como B a los permanentes y temporales.

⁹⁹⁶SANZ LAFUENTE, Gloria: “Estadísticas históricas de la emigración asistida e IEE, 1956-1985”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009 p. 294.

TABLA 4

Cuadro 22. Emigración continental asistida. Distribución por países de destino 1958-1985																			
A TOTAL	B TOTAL	RFA		BELGICA		FRANCIA		PAISES BAJOS		GRAN BRETAÑA		SUIZA		OTROS %		EMIGRACION DE TEMPORADA			
		Nº emig.	% B	Nº emig.	% B	Nº emig.	% B	Nº emig.	% B	Nº emig.	% B	Nº emig.	% B	Nº emig.	% B	Nº emig.	% A.		
1958	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	18.405	-		
1959	-	-	-	-	-	7.217	-	-	-	-	-	-	-	-	-	24.055	-		
1960	-	2.602	-	-	-	9.402	-	-	-	-	-	-	-	-	-	31.338	-		
1961	124.574	57.880	51,82	-	-	23.075	-	744	-	-	-	4.070	7,03	-	-	66.694	-		
1962	154.762	86.138	42,017	48,78	1,936	2,25	29,411	34,14	2,584	3,00	-	10,190	11,83	-	-	68.624	-		
1963	164.054	87.874	35,154	40,01	1,562	1,78	28.000	31,86	4.177	4,75	-	18.981	21,60	-	-	76.180	46,4		
1964	205.642	102.146	45,899	44,93	904	0,89	20.772	20,34	4.048	3,96	1.194	1,17	28.965	28,36	364	0,36	103.496	50,3	
1965	183.250	74.538	41,114	55,16	316	0,42	8.446	11,33	2.660	3,57	1.600	2,15	20.145	27,03	257	0,34	108.712	59,3	
1966	155.232	56.795	26,927	47,41	131	0,23	8.357	14,71	1.602	2,82	1.698	2,99	17.991	31,68	89	0,16	98.437	63,4	
1967	124.530	25.911	3,422	13,21	34	0,13	6.543	25,25	551	2,13	847	3,27	14.383	55,51	131	0,51	98.619	79,2	
1968	169.721	66.699	23,565	35,33	9	0,01	25.136	37,69	1.374	2,06	950	1,42	15.609	23,40	56	0,08	103.022	60,7	
1969	207.268	100.840	42,778	42,42	49	0,05	32.008	31,74	4.308	4,27	941	0,93	20.664	20,49	92	0,09	106.428	51,3	
1970	203.887	97.657	40,658	41,63	26	0,03	22.727	23,27	6.373	6,53	885	0,91	26.777	27,42	211	0,22	106.230	52,1	
1971	213.930	113.702	30,317	26,66	42	0,04	24.266	21,34	5.922	5,21	1.087	0,96	51.751	45,51	317	0,28	100.228	46,9	
1972	216.710	104.134	23,271	22,35	6	0,01	22.114	21,24	2.089	2,01	758	0,73	55.711	53,50	185	0,18	112.576	51,9	
1973	197.648	96.088	27,919	29,06	22	0,02	11.631	12,10	2.591	2,70	464	0,48	53.284	55,45	177	0,18	101.560	51,4	
1974	149.815	50.695	245	0,48	4	0,01	5.601	11,05	2.338	4,61	319	0,63	42.029	82,91	159	0,31	99.120	66,2	
1975	118.611	20.618	95	0,46	3	0,01	1.751	8,49	394	1,91	286	1,39	17.992	87,26	97	0,47	97.993	82,6	
1976	109.403	12.124	30	0,25	-	-	477	3,93	93	0,77	171	1,41	11.244	92,74	109	0,90	97.279	88,9	
1977	95.050	11.336	21	0,19	3	0,03	597	5,27	51	0,45	81	0,71	10.437	92,07	146	1,29	83.714	88,1	
1978	106.971	11.993	8	0,07	-	-	394	3,29	12	0,10	39	0,33	11.421	95,23	119	0,99	94.978	88,8	
1979	116.796	13.019	5	0,04	15	0,12	357	2,74	9	0,07	17	0,13	12.540	96,32	76	0,58	103.777	88,9	
1980	107.596	14.065	13	0,09	-	-	297	2,11	1	0,01	23	0,16	13.670	97,19	61	0,43	93.531	86,9	
1981	105.401	15.063	17	0,11	-	-	373	2,48	1	0,01	20	0,13	14.496	96,24	156	1,04	90.338	85,7	
1982	104.359	16.144	-	-	-	-	2.008	12,44	-	-	-	-	14.010	86,78	126	0,78	88.215	84,5	
1983	98.227	19.282	17	0,09	-	-	6.574	34,09	-	-	21	0,11	12.179	63,16	491	2,55	78.945	80,4	
1984	87.840	17.603	18	0,10	-	-	5.183	25,44	-	-	20	0,11	11.914	67,68	468	2,66	70.237	80,0	
1985	83.240	17.089	10	0,06	-	-	4.596	26,89	-	-	12	0,07	12.069	70,62	402	2,35	66.151	79,5	

AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009 p. 300, tabla núm. 22

3.2.1.- HACIA UNA CASUÍSTICA DE LOS MOTIVOS DE PARTIDA

Una vez contextualizado el marco económico y legislativo en el que se produjeron las principales emigraciones españolas del siglo XX, en los próximos subapartados es preciso centrar la atención en algunos aspectos en concreto, siempre en base a cómo aparecen representados por parte de la cinematografía española, teniendo también presente -si bien con menor profundidad- cómo lo tratan las cinematografías extranjeras. En este sentido el primer asunto del que nos ocuparemos es la cuestión de cómo se plantean en los films los porqués de la emigración o, dicho en otras palabras, cuáles son las razones que, según dejan entrever las películas españolas, empujan a las personas hacia Europa. Evidentemente únicamente consideraremos las motivaciones ajenas a temas políticos, pues las migraciones que tienen tal fundamento han sido tratadas de manera monográfica en el bloque dedicado al exilio, de ahí que en este apartado debamos aludir a causas de cariz económico.

Es preciso, por tanto, interrogarse sobre cómo se presenta la decisión de partida, es decir, si se trata casi de una exigencia o necesidad ante el paro o una situación sumamente precaria, si obedece a una voluntad de mejorar de nivel de vida, si simplemente se trata de una obligación impuesta por una empresa o trabajo o bien estamos ante una opción personal para lograr algún triunfo o notoriedad. Naturalmente la casuística aludida equivale a distintos grados, pues no es lo mismo abordar la emigración casi como un menester apremiante de los personajes ante ahogos y penurias que mostrar un desplazamiento que obedece a la naturaleza de una carrera diplomática; no obstante, atender a todas estas vertientes o posibilidades, teniendo en cuenta de qué manera se consideran los motivos de partida proyecta una potente luz sobre cuál ha sido la imagen que se ha querido dar de la emigración, así como la importancia que se le ha concedido presentándola como una necesidad o simplemente como una posibilidad más entre otras. Pero además de razones puramente económicas -así como también las políticas consideradas en el bloque del exilio- también existieron, indiscutiblemente, otras causas que impulsaron desplazamientos, tal sería el caso de aquellas personales -sentimental, huida por problemas con la justicia,...- o familiares, un asunto que si bien de manera sucinta también trataremos en este punto atendiendo a algunos de los casos más valiosos.

Hemos estimado que sería más interesante y rico elegir algunos films en concreto que sean relevantes en relación al tratamiento que ofrecen de la razón de partida que no considerar de manera muy superficial todo el censo de películas sobre migraciones europeas en las que, de un modo u otro, se alude a una causa. En ese sentido y en relación al primer asunto mencionado, es decir, la emigración como consecuencia de una situación insostenible en España, sobresale sin duda una propuesta como es el cortometraje *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (Jacinto

Esteva, Paolo Brunatto, 1960), realizado en Suiza y que concede una especial atención a los motivos emigratorios presentándolos como un imperativo ante el panorama económico existente en ciertas zonas de la España meridional. Además, es especialmente oportuno focalizarnos en este título en tanto que subraya una serie de asuntos que se antojan fundamentales para este punto: la evidente conexión que existía entre las migraciones interiores y las exteriores, el desinterés o la falta de atención manifiesta por parte del Estado hacia la situación del agro español, cuál era el papel que desempeñaba la emigración española para el desarrollo del país y qué suponía decir “en voz alta” o colocar en la esfera pública todas estas cuestiones.

Todos ellos unos argumentos de gran calado y, al mismo tiempo, radicalmente opuestos a la visión oficial que se transmitía en el momento, de ahí que tengamos que encontrar su representación cinematográfica en una producción realizada al margen de los cauces industriales al uso y que, por consiguiente, hallemos en ella un discurso muy distinto al que aparece en los films producidos al amparo del régimen. Dada la singularidad de esta iniciativa, así como también la curiosa y casi novelesca historia que acompaña su primera proyección pública y el futuro de la copia, no debe sorprendernos que haya algunos estudios que la hayan tomado en consideración⁹⁹⁷, si bien no muchos, pues durante bastante tiempo estuvo casi inaccesible y, de hecho, incluso a día de hoy tampoco es tarea sencilla acceder a su visionado⁹⁹⁸.

Antes de abordar los asuntos que desarrollaremos a partir de esta propuesta, aludamos, aunque sea de manera muy breve, a la génesis de este proyecto para poder comprenderlo en las coordenadas que le corresponden; se trata de una realización dirigida por Jacinto Esteva, en su

⁹⁹⁷Los varios libros -que no artículos o referencias en la prensa- españoles que se han acercado a esta realización son los que siguen: FELTRINELLI, Carlo: *Senior service. Biografía de un editor*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001; GOYTISOLO, Juan: *En los reinos de Taifa*. Madrid: Alianza, 1999, p. 57-59, 60-62, 63; GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 161; HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: Cine español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVECM), Filmoteca Española ICAA/Ministerio de Cultura, 1993, p. 63, 380; PARÉS, Luis E.: *Notes sur l'émigration – Espagne 1960. Apunts per a una pel·lícula invisible*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Sala d'Art Jove, 2011; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *La Escuela de Barcelona: El cine de la “gauche divine”*. Barcelona: Anagrama, 1999, pp. 102, 111, 113-115, 118 (nota 2), 125, 284.

⁹⁹⁸Tuvimos la oportunidad de ver el film en la proyección que se hizo en Filmoteca de Catalunya en el marco de la exposición dedicada a Jacinto Esteva titulada “Jacinto Esteva. A l'ombra de l'últim arbre”, celebrada del 20 de febrero de 2014 al 11 de junio del mismo año, diseñada por Daria Esteva y Luis Estevao y comisariada por Esteve Riambau. De hecho, este título fue el que se proyectó en la sesión inaugural. Puede consultarse información sobre esta exposición en el siguiente enlace: <http://www.filmoteca.cat/web/exposicions/jacinto-esteva-a-lombra-de-lultim-arbre?sect=presentacio> Asimismo también se editó un catálogo sobre la exposición cuya referencia es la siguiente: DELGADO, Manuel; ESTEVA, Daria; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Jacinto Esteva. A l'ombra de l'últim arbre*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2015. El catálogo puede consultarse completo en el siguiente enlace: http://www.filmoteca.cat/web/sites/default/files/exposicions/7658/documents/catalog_jacinto_esteva_a_lombra_del_darrer_arbre.pdf

Sin embargo, al margen de este visionado, pudimos analizar y trabajar a fondo el film gracias a la gentileza que tuvo Michel Dind, responsable del departamento filmico de la Cinémathèque Suisse, quien muy amablemente nos facilitó una copia del mismo.

etapa de estudiante de arquitectura en Ginebra, junto al italiano Paolo Brunatto. A pesar de que lo consideremos detenidamente en este punto, el objetivo del mediometrage era el de denunciar la situación de la vivienda en la que se encontraban los emigrantes españoles e italianos en Suiza; concretamente Jacinto Esteva expone el origen del proyecto en las siguientes palabras: “*Era el momento del plan de estabilización de la moneda en España, que provocó la primera gran afluencia de emigrantes. Estaba yo entonces estudiando arquitectura en Suiza -recuerda Esteva-. Realicé en la escuela un trabajo comparativo de las necesidades de 'habitación' entre los países nórdicos y los meridionales, lo que me condujo a tomar contacto con los obreros emigrados en Ginebra y su consecuente conflicto de alojamiento. Decidí entonces ilustrar mi trabajo con un pequeño film. El problema de la vivienda de los españoles en Suiza me llevó a mí (y a mi cámara), siguiendo el mismo camino en sentido inverso, a España. En consecuencia, la película se compone de dos partes: una, rodada en España, buscando las causas intrínsecas de la emigración, y la otra, como efecto consecutivo, en Suiza. Terminado el trabajo, consideré que el film poseía un valor, al menos informativo, suficiente para funcionar a un nivel más amplio que el de adecuación a un trabajo de escuela*”⁹⁹⁹.

Por ello, si bien es cierto que aludiremos nuevamente a este título en el punto dedicado a las condiciones de vida de los emigrantes y destacaremos de él otros asuntos, en este momento es preciso estudiarlo en función de los elementos que ya hemos comentado, el primero de los cuales es la conexión que existía en España entre las emigraciones interiores y las exteriores hacia Europa. Ya en el primer bloque de la presente investigación hemos abordado esta cuestión en términos históricos, no obstante, este film ahonda en cuál era la situación en la que se vivía en ciertas zonas del sur de España, pues tal como ya ejemplifica la cita que acabamos de transcribir del realizador, esta película se rodó en Ginebra pero también en España y es que, de hecho, Juan Goytisolo, una persona muy cercana a este documental, tal como expondremos más adelante, fue quien les recomendó a los realizadores que fueran a rodar a zonas de Murcia, Almería y Granada¹⁰⁰⁰, un paisaje que conocía bien gracias a sus viajes durante la preparación de su obra *Campos de Níjar*¹⁰⁰¹. Asimismo, es muy clara la relación que podemos establecer entre determinados textos de este escritor -piénsese, además del ya mencionado, en una obra como es *La Chanca*¹⁰⁰²- y su voluntad de denuncia al describir la realidad en la que vivían las gentes de

⁹⁹⁹Declaraciones del realizador en: MARTÍNEZ TORRES, Augusto: “Contra las convenciones narrativas”. *Nuestro Cine*, núm. 95, marzo 1970, p. 63.

¹⁰⁰⁰Así consta en: RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *La Escuela de Barcelona: El cine...*, Op. Cit., p. 115.

¹⁰⁰¹GOYTISOLO, Juan: *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral, 1960. El libro cuenta con fotografías de Vicente Aranda.

¹⁰⁰²GOYTISOLO, Juan: *La Chanca*. Paris: Librairie Espagnole, 1962. El libro no fue publicado en España hasta veinte años más tarde, concretamente por parte de la editorial catalana Seix Barral. También en el ámbito fílmico cabe destacar al respecto los documentales *Campos de Níjar* (Nonio Parejo, 1984), así como

esas zonas y las imágenes que capta el cortometraje de Esteva. De hecho, las concomitancias con el libro *La Chanca* son muy evidentes, sobre todo si tenemos en cuenta que sobre las imágenes del film relativas a este barrio de Almería la voz en *over* aludirá a la demografía de este espacio, a la vivienda, a la ausencia de médicos o instalaciones médicas, lavabos, electricidad, agua corriente, mercado o correos, unas cuestiones que también aparecerán en el texto de Goytisolo, expresados del siguiente modo: “[...] en *La Chanca* no hay médicos, ni dispensario, ni practicantes ni mercado, ni agua corriente ni, en la mayor parte de las casas, electricidad. Los vecinos deben buscar el agua a veces a centenares de metros, el alquiler de las chozas es de treinta o cuarenta duros y en los lavabos hay que pagar un real por kilo de ropa [...]”¹⁰⁰³.

La dramática pobreza en la que se vivía en esos lares provocó, naturalmente, la emigración de buena parte de sus habitantes hacia zonas en las que pudieran establecerse en mejores condiciones, de ahí que en muchos casos se produjera en primer lugar un desplazamiento hacia las principales urbes españolas. Tal como ya hemos comentado en repetidas ocasiones, durante los años cuarenta y cincuenta ciudades que estaban en pleno crecimiento como Barcelona, Madrid o Bilbao recibieron un gran contingente de emigrados que no pudieron canalizar ni en términos de vivienda ni laborales, generándose un excedente que partió a buscar trabajo hacia Europa. De hecho, este film se articula a través de supuestas entrevistas realizadas a emigrantes y, según el narrador, uno de los trabajadores españoles afirmó proceder de Barcelona, ciudad que en ese momento sufría un importante paro, especificándose también que esta urbe crecía cada año y concretando que de las 40.000 personas que aumentaba anualmente, nada menos que 30.000 correspondían a sujetos originarios del campo. Se continúa exponiendo en esta propuesta que este fenómeno, junto con el paro industrial, perjudicó notablemente las condiciones de habitabilidad de la ciudad, teniendo que vivir en chabolas de la periferia numerosas personas, en su mayoría trabajadores agrícolas, que no podían regresar a su tierra dado el mal estado en el que se encontraba y porque no se crearon las situaciones adecuadas para su retorno. Tal es así que el film también muestra las condiciones de vida que supuso el chabolismo en el caso de los aldeaños de la Ciudad Condal, unas imágenes que sin duda alguna conectan perfectamente con aquellas que presentan realizaciones españolas de parecida cronología; piénsese en el caso de tres producciones de Llorenç Soler como son *Será tu tierra* (1966), *52 domingos* (1967) [Fig. 78-79] o *El largo viaje hacia la ira* (1969).

Releyendo 'Campos de Níjar (Nonio Parejo, 2006), *Releyendo la Chanca* (Nonio Parejo, 2008) y *El regreso* (Nonio Parejo, 2009), este último sobre la relación de Goytisolo con Almería.

¹⁰⁰³GOYTISOLO, Juan: *La Chanca*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 54.



Fig. 78



Fig. 79

Asimismo, también existen propuestas precedentes que ya reflejaban el barraquismo en Cataluña; valga a modo de ejemplo en relación a la década de los cincuenta el film *El nostre país cada dia* (Joan Blanquer i Panadès, 1950), sobre el caso de Sant Oleguer en Sabadell; en los sesentas destacan, entre otros, y en relación al caso catalán, tres realizaciones de Carles Barba i Masagué como *Tic-tac de la ciutat* (1964), *Aspectos y personajes de Barcelona* (1964) o *Dues processons* (1967) u otros como *Distància 200 metres* (Jordi Bayona, 1967); en el ámbito de la ficción es de obligada mención el largometraje *Los Tarantos* (Francisco Rovira Beleta, 1963). Si bien estos films muestran imágenes del barraquismo en Barcelona, también naturalmente hay muchos otros que centran su atención en los suburbios de la ciudad y en el crecimiento irregular de la misma¹⁰⁰⁴, poniendo en evidencia la incapacidad de gestionar y alojar a los inmigrantes que, ante una situación tan precaria, se vieron obligados a partir nuevamente, pero en esta ocasión en un viaje más largo que les conduciría a otros países europeos. Una de las virtudes del cortometraje de Esteva y Brunatto consiste justamente en establecer esta clara vinculación entre los flujos migratorios internos y los externos, en este caso ceñidos a aquellos que tienen como destino la República Helvética; otro de sus aciertos reside, sin duda, en la crudeza con la que aborda el siguiente punto del que nos vamos a ocupar: el desinterés del Estado para mejorar el problema en el que se vivía en ciertas zonas rurales de España y que generaba un importante éxodo rural. El desarrollo de políticas agrarias que tuviesen como objetivo incrementar la productividad y mejorar la situación del campo español no consiguió en estas fechas la atención necesaria por parte de las políticas estatales, menospreciando la necesidad de mejorar los sistemas de explotación o el imperativo de terminar con el latifundismo. Se trata de un momento, por consiguiente, en el que se produjo un importante éxodo rural por parte de aquella población que realmente no podía vivir

¹⁰⁰⁴Esta cuestión de la representación fílmica en producciones catalanas del crecimiento de la ciudad de Barcelona, la generación de nuevos barrios y del problema del alojamiento de los emigrados, así como también una mención especial a los tres films aludidos de Llorenç Soler y al caso de *Notes sur l'émigration*, aparece estudiada en: PIÑOL LLORET, Marta: "Els moviments migratoris en el cinema català: identitats i processos d'integració". En RODRÍGUEZ GRANELL, Ana (Coord.): *La identitat projectada*. Barcelona: Editorial UOC, 2016, pp. 75-96.

de lo que producía en el agro y aspiraba a encontrar en las ciudades una demanda de mano de obra que le permitiese emplearse en otros sectores. Evidentemente, esto no es un fenómeno nuevo de esta cronología sino que, ya desde la Revolución Industrial, urbes como Barcelona, Madrid o el País Vasco se convirtieron en las zonas que atrajeron un mayor número de emigrados procedentes de espacios rurales de Aragón, Castilla y León, Castilla La Mancha, Extremadura, Valencia, Galicia o Asturias, unos flujos que lógicamente se vieron disminuidos con el advenimiento de la contienda. No obstante, tras la Guerra Civil y hasta 1975 siguieron produciéndose este tipo de movimientos en el marco de la política de estabilización franquista que tenía como meta colocar al país en el panorama internacional, generándose un contexto en el que había una enorme cantidad de efectivos en las zonas rurales -espacio en el cual la mecanización en los medios agrarios supuso un exceso de trabajadores en el sector-, gestándose un problema de difícil solución dado que, a pesar del desarrollo y crecimiento industrial, las zonas urbanas no eran capaces de absorber estos flujos, alcanzándose las cifras más altas entre 1961 y 1970. Es en estas fechas cuando provincias eminentemente rurales como Badajoz, Ciudad Real, Guadalajara, Granada, Soria, Teruel o Salamanca sufrieron verdaderas disminuciones de población proveyendo un gran contingente de personas que se dirigieron a las zonas urbanas, originándose lo que Collantes ha denominado una desagrarización del campo¹⁰⁰⁵.

Revelando las nefastas condiciones bajo las que se vivía en ciertas regiones rurales de España, el film pone en evidencia la ausencia de un interés por parte del Estado a la hora de llevar a cabo una política gubernamental que permitiese mejorar las condiciones de vida en el campo y aumentar la productividad agrícola, atenuando por consiguiente la necesidad de abandonar el campo, y llegando incluso a ironizar sobre la falta de medidas que se tomaron en relación a la construcción de viviendas para los obreros emigrados. De hecho, así es justamente como comienza la propuesta, mostrando una sesión en el Palacio de las Naciones Unidas donde el delegado de España lo la labor desempeñada en la construcción de muchas escuelas, la democratización del estudio y, lo más importante: la construcción de un gran número de viviendas obreras puesto que el alojamiento familiar es el más digno y feliz que existe, un concepto que, sin duda, entra en plena contradicción con las imágenes y el tono que presidirá todo el documento.

Esta idea de la falta de interés del Estado hacia las migraciones, concretamente referidas al caso de los desplazamientos campo-ciudad, la encontramos nuevamente en la recepción que

¹⁰⁰⁵Este autor ha estudiado en numerosas ocasiones este asunto; destaquemos al respecto algunas de sus principales aportaciones: COLLANTES GUTIÉRREZ, Fernando: COLLANTES GUTIÉRREZ, Fernando: "The decline of agrarian societies in the European countryside: a case study of Spain in the twentieth century". *Agricultural History*, 81, núm. 1, 2007, pp. 76-97; *El declive demográfico de la montaña española (1850-2000). ¿Un drama rural?*. Madrid: Mapa, 2004; COLLANTES GUTIÉRREZ, Fernando: "La desagrarización de la sociedad rural española, 1950-1991". *Historia Agraria*, núm. 42, agosto 2007, pp. 251-276.

tuvieron por parte de los poderes oficiales determinados films; destaquemos al respecto el caso muy relevante de *La piel quemada* (José María Forn, 1966). Naturalmente no podemos detenernos en este título, dado que su interés radica en las migraciones interiores, aunque sí que se ha juzgado oportuno efectuar un breve *excursus* y destacar cómo la censura se despreocupó totalmente del contenido de la producción en relación a las migraciones del sur de España hacia al norte, concretamente a la Costa Brava catalana, por parte de emigrantes que buscaban en esta zona septentrional una mejor situación económica. Si bien evidentemente se trata de un tema comprometido abordado con cierta voluntad realista, si se atiende a las valoraciones que emitieron los censores fácilmente se advierte la poca preocupación que suscitó la visibilización de este asunto, pues las únicas objeciones que se hicieron al film giran en torno a cuestiones de lenguaje y a suavizar situaciones que pueden ser excesivamente eróticas¹⁰⁰⁶. No obstante, a pesar de que la censura no demuestre ningún tipo de recelo hacia el tratamiento de una temática de gran actualidad y relevancia, sí que se advierte la inquietud que despertó la recepción del film si se atiende a la orden que recibió la Delegación de Información y Turismo de Barcelona de controlar las exhibiciones por si se generaban situaciones problemáticas, llegando a afirmar al respecto que *“Se trata de una película valiente que pone al descubierto problemas tan importantes y sociales como son los de la emigración, la explotación de más y más trabajadores de nuestro país y, finalmente, el erotismo de la Costa Brava, uno de los lugares de mayor afluencia turística de España. Es un reportaje que nos recuerda cuánto hay que luchar para modificar las estructuras de nuestra patria [...] En esta película se demuestra que el problema de los emigrantes no es de carácter social y que, para resolverlo, hay que terminar necesariamente con unas estructuras gastadas que han demostrado muchas veces su absoluta falta de eficacia”*¹⁰⁰⁷.

Por otra parte, mencionemos también que el propio realizador declaró en una ocasión haberse sentido profundamente sorprendido por el hecho de que la censura no se inquietase ante la componente política del film, comunicando y resumiendo muy bien al respecto la idea que venimos comentando de la falta de interés por parte del Estado hacia el mundo rural y las consecuencias que éste hecho acarrearba: *“com que era un al·legat social, sobretot contra les condicions de vida a Andalusia del peonatge del camp, de la contractació al camp, d'això que era evident, el règim se'n desentenia, en deia 'problemática social de España'. Per això no vam tenir dificultats; com que no era un atac directe a l'Estat, cosa impossible de fer si pretenies estrenar la pel·lícula, no hi va haver censura política. És més, van acceptar, per primera vegada que hi*

¹⁰⁰⁶Hemos consultado los expedientes del film en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y podemos asegurar que todas las observaciones y reprobaciones emitidas son ajenas a la temática de la emigración. Las referencias de los expedientes son las siguientes: 43706 y 48209.

¹⁰⁰⁷RIAMBAU, Esteve: “La piel quemada (1966) [1967]”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997, p. 643.

hagués petits diàlegs en català”¹⁰⁰⁸. Asimismo, en esa línea de las migraciones interiores podríamos aludir a otro título anterior al de Forn, nos referimos a *El momento de la verdad* (Il momento de la verità, Francesco Rosi, 1965), a propósito de la emigración de un joven andaluz a Barcelona, donde finalmente iniciará una carrera como torero de trágico final; sin embargo, en otro punto del presente estudio nos detenemos en él, de ahí que aquí sólo lo citemos¹⁰⁰⁹.

Muy distinta fue, en cambio, la recepción de un film como el que ahora nos ocupa de Jacinto Esteva, pues si bien las migraciones interiores y el estado del agro español podía ser un tema poco polémico según como se abordase cinematográficamente, mostrar con una crudeza tan elevada la situación de pobreza extrema en determinadas zonas de España, reflejar el estado en el que vivían los emigrantes en las ciudades españolas, poner en duda la labor desempeñada por parte del Estado en aras de mejorar la situación de la vivienda, exponer la necesidad de ciertas personas de marchar al extranjero ante la imposibilidad de trabajar o evidenciar las malas condiciones en las que vivían como emigrantes extranjeros, era ya una elección completamente distinta y obviamente no exenta de vocación polémica. Pero todavía más grave que todo esto era llegar a afirmar que la emigración no solucionaba nada y cuestionar, por ende, la función que desempeñaba para el desarrollo del país, alegando que no contribuía ni a resolver el problema del paro ni la miseria, un planteamiento que es justamente aquel que expone el narrador en la clausura del film: *“C’est ainsi qu’à travers toute l’Espagne des centaines d’ouvriers sont obligés chaque jour d’abandonner leur famille et de partir en quête de travail à l’étranger, mais beaucoup de ces ouvriers sont conscients de ce que l’émigration ne résout en Espagne ni le problème du chômage ni celui de la misère”* [Fig. 80-83]



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83

¹⁰⁰⁸*El Temps*, 25-31 maig 1999, citado en: COMAS, Àngel: *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*. Valls: Cossetània edicions, 2012, p. 185.

¹⁰⁰⁹Véanse al respecto las páginas 616-618 de la presente tesis doctoral.

Evidentemente no estaba permitido decir en voz alta todas estas cuestiones, de ahí los arduos problemas a los que tuvo que enfrentarse esta realización desde su primera exhibición pública, fechada el 18 de febrero de 1962 en el Teatrino Corso de Milán, en el marco de una presentación de la edición italiana de *La resaca* de Juan Goytisolo. No pretendemos en absoluto trazar un recorrido a través del complicado devenir de la película, pues no sólo ese asunto excedería la atención que queremos concederle en la presente investigación, sino que además se trata de un tema que ya ha sido estudiado de una manera muy minuciosa¹⁰¹⁰. Lo que nos interesa es simplemente comprender lo problemático que fue en su momento el estreno, cómo se quiso aprovechar la situación en términos de manipulación de los hechos históricos y cómo incluso se tergiversó el contenido del film en un pase televisivo. Pero para empezar a considerarlo debemos retrotraernos, necesariamente, a la primera proyección pública, acto en el cual empezó toda la epopeya que viviría la película: ésta fue robada después de que explotase una bomba de humo y los hechos fueron atribuidos tanto a un grupo fascista local como también se consideró un posible acto de una suerte de conspiración comunista contra España, cuestión que puede reseguirse a lo largo de la numerosa atención que recibió por parte de la prensa y de los medios de comunicación de diferentes países. Por su parte, Juan Goytisolo expuso cómo en otoño de 1965, en Tánger, le contó Eduardo Haro Tecglen que, en el marco de una cena, el Cónsul General de Tetuán explicó que en esa proyección le confiaron a él la copia del film y, siguiendo las instrucciones ordenadas por parte de Madrid, la hizo llegar a buen puerto por valija diplomática¹⁰¹¹.

Pocos días después de este suceso y de todo el alboroto que generaron los medios de comunicación, se pasó el film de manera absolutamente adulterada en Televisión Española, concretamente el lunes 27 de febrero de 1962, atribuyéndolo a Juan Goytisolo. La copia que se programó estaba profundamente modificada para subvertir las intenciones del mismo y contaba con un comentario de Matías Prats e iba seguido por una charla de José Antonio Torreblanca. Fueron muchas y muy exacerbadas las reacciones que se generaron a raíz del pase de este film, tal como dan muy buena cuenta de ello algunas de las cartas y textos publicados en la revista *Tele-Radio*, de entre los cuales destacan las encolerizadas palabras de Fernando C. Scarpa en su carta al director y que atribuyen al film las siguientes intencionalidades políticas: *“Pues como justamente comentó el colaborador de TV, señor Torreblanca, los correligionarios de Lenin, que emplean la infamia como medio más usual, pierden su nacionalidad para tomar la de la 'Patria Mentira'. Ese film, en el que el sentido artístico y cinematográfico no aparece por ningún lado, es una mezcla en dosis iguales de datos erróneos, aspectos falsos y malicia. Tiene un carácter tan*

¹⁰¹⁰Este asunto ha sido estudiado con todo lujo de detalles por parte de Luis E. Parés, véase al respecto: PARÉS, Luis E.: *Notes sur l'émigration – Espagne 1960. Apunts per a...*, Op. Cit.

¹⁰¹¹GOYTISOLO, Juan: *En los reinos de...*, Op. Cit., pp. 62-63.

apreciablemente inflamatorio, tan falto de sutileza, que más que el propio de una inteligencia compensada, parece el producto de una ridícula rabieta infantil en la que se esgrime la mentira como única arma de ataque [...]”¹⁰¹².

Clausuremos este asunto de la recepción del film aludiendo a un texto de tono claramente enardecido que el director de *La Vanguardia*, Manuel Aznar, nada menos que en la primera página del periódico, subrayaba que la autoría del film no era de Goytisolo, aprovechando la ocasión para indignarse ante la imagen que se atribuye a la ciudad de Barcelona, espetándole al escritor lo siguiente: “Usted es catalán, conoce muy bien su Barcelona. Decimos 'su' Barcelona porque no podemos imaginar que haya renunciado a la hermosura de ser hijo enamorado de la más bella ciudad mediterránea. 'Su' ciudad. Y usted ha podido advertir las desalmadas indignidades que la película de la fiesta de Feltrinelli contiene contra diversas ciudades y diversos pueblos de España; y, concretamente contra esta Barcelona ejemplarísima en muchos órdenes de la belleza, del progreso, de la cortesía de la fe, de la verdad. ¿Por qué no la destruyó con sus propias manos, antes de aceptar semejante vilipendio antiespañol, antibarcelonés? [...]”¹⁰¹³.

No en balde, para poder abordar el fenómeno de la emigración a causa no tanto de una voluntad de mejora social o económica sino realmente como la única opción ante una situación desesperada, hemos escogido esta producción que, sin lugar a dudas, ofrece una visión aterradora de la situación en la que se vivía en determinadas zonas y que provocó violentas reacciones, de ahí que podamos vincularla, salvando ciertas distancias, con la indignación -y ulterior prohibición- que generó un polémico film de Buñuel como es *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) o su posterior *Los olvidados* (1950), si bien en este caso en relación a Ciudad de México. Por lo que respecta al primero mencionado, éste se encuentra a las antípodas de las visiones “políticamente correctas” que ofrecían sobre este lugar propuestas como la de la regia visita de Alfonso XIII filmada por Armando Pou o bien el reportaje *Informe sobre Las Hurdes* (Antonio Pérez Olea, Antonio Hurtado, 1955) cuya función no era otra que loar la labor de la obra social de la Falange¹⁰¹⁴. Dentro de la filmografía de Jacinto Esteva tampoco podemos decir que *Notes sur*

¹⁰¹²SCARPA, Fernando C.: “Una voz de protesta”. *Tele-Radio*, núm. 167, citado en: PARÉS, Luis E.: *Notes sur l’émigration – Espagne 1960. Apunts per a...*, Op. Cit., p. 22-23. Asimismo también en esta obra se citan otros dos escritos de *Tele-Radio* de notable interés, cuyas referencias son las que siguen: RAMÍREZ PASTOR, Diego: “Ante mi receptor”, *Tele-Radio*, núm. 167, 06-03-1961; Editorial: “No indignación, sino desprecio”, *Tele-Radio*, núm. 168, 13-03-1961.

¹⁰¹³AZNAR, Manuel: “Feltrinelli o el festival de los agravios”. *La Vanguardia*, 16-03-1961, p. 1.

¹⁰¹⁴Un interesante texto que analiza estas tres visiones fílmicas de *Las Hurdes* es el siguiente: RENARD ÁLVAREZ, Santiago: “Propaganda y realismo. Visiones preturísticas en tres filmes sobre *Las Hurdes*”. En DEL REY-REGUILLO, Antonia (Ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2007, pp. 117-143. Puesto que anteriormente hemos aludido a *Campos de Níjar*, citemos un estudio que se acerca a este libro y al mismo tiempo al film de Buñuel, concretamente nos referimos a: TORRES HORTELANO, Lorenzo J.: “La re-construcción imaginaria de lo real en *Campos Níjar* y *Las Hurdes*. *Tierra sin pan*”. *Sociocriticism*, vol. 30 1 y 2, 2015, pp. 197-235.

l'émigration. Espagne 1960 sea un film aislado y totalmente desconectado del resto, pudiendo encontrar puntos en común con la voluntad realista que presentan otras de sus obras de comienzos de los sesenta como son el cortometraje *Autour des salines* (1962), a propósito de la explotación industrial de salinas en Ibiza en estas fechas y en la que se inserta la supuesta muerte de uno de los trabajadores, o bien *Lejos de los árboles* (1963-1971), un largometraje que también tuvo importantes problemas con la censura y una compleja historia de distintos montajes, en este caso a causa de la imagen que ofrecía de las tradiciones ancestrales y crudas de una España negra que, sin duda, no era en absoluto conveniente potenciar a tenor de los intereses del régimen¹⁰¹⁵.

Una vez considerado este film en tanto que caso paradigmático para abordar la temática de la emigración, interior o exterior, como única salida para superar una pobreza extrema en determinadas regiones españolas, cabe decir que existen otras producciones, en este caso mucho más numerosas, que sitúan también la razón económica como el motor que impulsa al desplazamiento hacia Europa. Sin embargo, éste no se antoja tanto como una necesidad acuciante y casi de supervivencia sino como un medio de mejorar económicamente, de conseguir un trabajo o de pasar una temporada en el extranjero trabajando y ahorrando para luego regresar a España y poder montar un negocio o satisfacer necesidades vinculadas al mundo del consumo que, de otra manera eran inalcanzables; piénsese en la adquisición de un piso como una motivación muy evidente o en la compra de bienes menores pero no poco significativos en la cronología del desarrollismo como sería un automóvil. Por otra parte, también habrá numerosos films, muchos más que aquellos que muestran la emigración como vía de mejora económica, que plantearán la salida al exterior como un modo de triunfar en el ámbito del espectáculo, no sólo a modo de giras puntuales sino de estancias prolongadas en Europa como artistas de distintas ramas. Todas estas propuestas, por consiguiente, mostraban, *a priori*, la emigración como una manera positiva de mejorar económicamente, si bien como veremos en los próximos puntos también implicaban en determinadas cronologías mostrar una imagen muy determinada de Europa que permitía, de manera más o menos directa, loar las virtudes del Estado Español o de los españoles y, al mismo tiempo, no ser tan críticos -o nada críticos, según el caso- con la situación que se vivía en nuestro país. Para poder abordar este asunto, atenderemos en primer lugar y con mayor detenimiento a

¹⁰¹⁵A pesar de que los tres trabajos de Jacinto Esteva se encuentren en el ámbito del documental, las diferencias de enfoque entre ellos en términos de las tradiciones que perpetúan quedan muy bien resumidas en las siguientes palabras de Manuel Delgado: “*Si Notes sur l'émigration entroncaba con la gran tradición del cine militante a lo Joris Ivens, y Autour des salines reproducía esquemas tomados del cine-trance de Jean Rouch, Lejos de los árboles recuerda mucho más el orden argumental y el espíritu efectista de la exitosa Mondo Cane (1962), dirigida por Gualterio Jacopetti, que exhibía una colección de prácticas culturales extrañas y morbosas, extraídas casi exclusivamente de contextos extraoccidentales*”, en DELGADO, Manuel: “El arte de danzar sobre el abismo. Sobre lejos de los árboles de Jacinto Esteva (1961-1970)”. En CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (Coords.): *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001, p. 221.

aquellos títulos cuya emigración responde a razones puramente laborales, en segunda posición aludiremos a aquellos cuyos personajes parten para alcanzar un triunfo artístico y, finalmente, mencionaremos aquellos cuyas razones son más bien de tipo personal (sentimental, familiar,...).

Así pues, del mismo modo que hemos tomado como ejemplo estelar el caso de *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* para la representación de la emigración como la única posibilidad de salir de la miseria, acto seguido nos centraremos en algunos títulos fundamentales que presentan estos movimientos como fruto de una causa económica de corte laboral y que, por consiguiente, en varios casos se especifica con cierta insistencia el motivo de partida, ahondando en la situación que se vivía en España o en las prioridades que presentaban los personajes y que los impelieron a dar el salto hacia Europa. Se trata, por tanto, de la tipología más interesante en tanto que es la única de las tres que sí aborda de algún modo el contexto económico español, así como también en numerosos casos la integración o no de los personajes en territorio ajeno, siendo esencial cómo se plantea la estancia y el hipotético o planeado retorno. Para emprender este asunto hemos seleccionado algunas de las realizaciones más significativas al respecto, debiendo mencionar en primer lugar la existencia de varios documentales o reportajes de fecha reciente que se acercan a la emigración hacia Europa presentándola como casi el único recurso que tenían algunas personas para poder huir de la pobreza, destacando al respecto *El tren de la memoria* (Marta Rivas, Ana Pérez, 2008), un documental al que ya nos referiremos en otros puntos con mayor detenimiento en tanto que se centra más en las condiciones de vida de los emigrantes en Alemania que no en las causas de su marcha, si bien es cierto que alguno de los testimonios incide en ellas¹⁰¹⁶.

Pero más allá de este título también cabe destacar producciones que parten del caso en concreto de un punto de partida, tales como *Nos fuimos, Peñarroya – Bélgica* (José Luis Aguinaga, 2002), a propósito de la emigración de la mayor parte de la población de esta localidad cordobesa de Peñarroya-Pueblonuevo en los años sesenta y setenta a causa de la caída de la actividad minera, marchándose fundamentalmente a Bélgica para poder seguir laborando en la extracción de carbón y constatando que, actualmente, unos 2000 españoles viven en Vilvoorde. Asimismo, empleando como punto de atención el lugar de origen de los emigrantes ubicaríamos el caso de *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (Carmen Comadrán, 2007), focalizado en las mujeres que desde esta localidad salmantina partieron a trabajar a Alemania ante la mala situación del sector textil a finales de 1959 -Rocamora cerró la última de las empresas que todavía se aguantaba en pie-, de ahí que la partida al exterior se antojase como una necesidad. Aludamos a un último ejemplo de este tipo de realizaciones, *Penélopes, guardianas de la memoria* (Juan Ramón Barbancho, 2012), una propuesta que gira en

¹⁰¹⁶Esta propuesta se aborda con detenimiento en las páginas 657-663 de la presente tesis doctoral.

torno a los recuerdos de ocho mujeres andaluzas de poblaciones de la sierra de Huelva y Córdoba -más exactamente de los municipios de Santa Ana la Real, Belcázar, Castaño del Robledo y La Corte de Santa Ana la Real- que justamente no emigraron sino que se quedaron en España mientras sus padres y maridos se marchaban, ya sea a otras zonas de nuestra geografía o bien a Europa, para poder aportar dinero a la familia.

Ya no para salir de una situación insostenible, para huir de la pobreza o para conseguir un trabajo, sino más bien para poder satisfacer alguna necesidad material o adquirir algún bien de consumo sería otra de las constantes que encontramos al atender a las causas de partida. No tanto a propósito de la voluntad de comprar algo en concreto sino a partir de la idea de la importancia que tiene ganar dinero y de un deseo de enriquecerse a toda costa deberíamos citar un film en el cual, si bien finalmente no se produce la emigración, la intención de partir es el eje, motor y núcleo de todo el argumento: *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963). Nos detendremos en este largometraje justamente porque en él está siempre muy presente el tema de la emigración, aunque no se produzca, presentándose como una de las pocas vías, por no decir la única dentro del marco de la legalidad, que contempla el protagonista para lograr medrar socialmente y satisfacer sus ansias burguesas. Si atendemos brevemente al argumento del film podemos decir que éste gira en torno al personaje de Daniel Tormo, un joven de veinticinco años, mecánico en un taller de Madrid y que, profundamente desencantado de su nivel económico, aspira a encontrar ocupación fuera de España y, más concretamente, en Alemania. Su inconformismo y falta de compromiso para con su trabajo le granjean su despido del taller de reparación de coches, una situación que acentúa todavía más su deseo de partir. Tras una excursión con su novia y sus amigos a San Lorenzo de El Escorial, planea marcharse con ella en tren hacia Irún, si bien en el último momento la muchacha se retracta y permanecen en el país. Sin embargo, para acometer tal huida pasaron juntos una noche en una pensión, una situación que supone una inmoralidad y provocación para la sociedad conservadora del momento, hecho que le ocasiona una pelea con su padre y consecuente expulsión de casa, llevándole a una supuesta solución concretada en el matrimonio con su pareja y trabajando con el taxi de su padre por las noches. Sin embargo, un amigo suyo regresa de Alemania y, en vistas de lo bien que le han ido las cosas, se reavivan sus deseos de partir, sometiéndose a un examen médico auspiciado por una empresa alemana y obteniendo un resultado negativo a causa de haberle descubierto una cicatriz en el pulmón. Ante tal situación y no viendo colmadas sus ambiciones, comienza a delinquir cometiendo pequeños hurtos, empeorando su matrimonio y siendo detenido por la policía tras intentar robar en un almacén con cuyos propietarios tiene relación; tras robar una ínfima cantidad, se encuentra con dos policías que le aguardan en el taxi que iba a tomar y se lo llevan rumbo a la Dirección General de Seguridad.

Como ya fácilmente puede advertirse a partir de esta trama, el film apuesta por reflejar el capitalismo incipiente en la España de los cincuenta, las diferencias sociales entre la burguesía y la clase obrera y las pocas vías de ascensión social y mejora económica. La voluntad realista del mismo encaja, por consiguiente, con su adscripción literaria en el terreno del realismo social literario¹⁰¹⁷, del que sin duda fue uno de sus principales autores, el propio Jesús Fernández Santos. De hecho existe una clara conexión entre este largometraje y una de sus obras literarias¹⁰¹⁸, concretamente la colección de relatos titulada *Cabeza rapada* (1958)¹⁰¹⁹, con la que consiguió el Premio de la Crítica en 1958, una relación que pasa no sólo porque en esta publicación haya un relato titulado “Llegar a más”, sino porque en este libro aparece un personaje que también tiene una cicatriz en el pulmón; exactamente se trata de un sujeto que durante su infancia y adolescencia trabajó como pastor y que luego se empleó como picador en una mina de carbón, lugar en el cual contrajo una enfermedad pulmonar que le supuso su despido, debiendo volver al inalterable e imperturbable mundo rural, aunque esta vez él ya sea una persona distinta. Sin embargo, no se debe caer en el error de considerar que el largometraje es una adaptación de su

¹⁰¹⁷Existe una copiosa bibliografía sobre la novela social española de los años cincuenta; destaquemos al respecto, siendo conscientes de importantes olvidos, las siguientes aportaciones: ÁLAMO FELICES, Francisco: *La Novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, 1996; ÁLVAREZ PALACIOS, F.: *Novela y cultura española de postguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975; ESTEBAN, José; SANTONJA, Gonzalo: *Los novelistas sociales españoles (1928-1938)*. Madrid: Peralta Ediciones y Editorial Ayuso, 1977; FERRERAS, José Ignacio: *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)*. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970; GIL CASADO, Pablo: *La Novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral, 1968; MORÁN, Fernando: *Novela y semidesarrollo. Una interpretación de la novela hispanoamericana y española*. Madrid. Taurus, 1971; MORÁN, Fernando: *Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España*. Madrid: Taurus, 1971; NORA, Eugenio G. De: *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Madrid: Gredos, 1962; SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la novela social española*. Madrid: Editorial Alhambra, 2 vols., 1980; SOBEJANO, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1970.

¹⁰¹⁸Sobre Jesús Fernández Santos como escritor existen varios estudios de relevancia, mencionemos al respecto, entre otros, una serie de tesis doctorales y varios libros sobre su obra. En cuanto a la primera tipología nos consta la existencia de las siguientes: ALBORG, Conchita: *Un estudio temático y estilístico de la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Michigan: Temple University, 1982; DINUBILA, Daniel John: *Nothingness in the Narrative Works of Jesús Fernández Santos*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1978; FREEDMAN, Spencer G.: *Jesús Fernández Santos: The Trajectory of his Fiction*. Amherst: University of Massachusetts, 1972; KIM, Son-ung: *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos (1954-1964)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, tesis doctoral dirigida por el Dr. Epicteto Díaz Navarro, 2002; MUBAREK, Georgie Pauline: *Negativity and self: Characterization in four of Jesús Fernández Santos' Existential Novels*. University of Connecticut, 1990; PASTOR CESTEROS, Susana: *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos y su relación con el cine*. Universidad de Alicante, 1994; RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1977; ZAHN, Constance Thomas: *Devitalization in three Novels of Jesús Fernández Santos*. Charlottesville: University of Virginia, 1976. Por lo que respecta a los libros, destaquemos algunos de los principales: ALBORG, Conchita: *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Madrid: Gredos, 1984; HERZBERGER, David K.: *Jesús Fernández Santos*. Boston: Twayne Publishers, 1983; JIMÉNEZ MADRID, Ramón: *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991; PASTOR CESTEROS, Susana: *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1996; RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *Jesús Fernández Santos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

¹⁰¹⁹FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: *Cabeza rapada*. Barcelona: Seix Barral, 1958.

obra literaria.

En el caso del film la acción es únicamente metropolitana, focalizada en la ciudad de Madrid, un espacio que adquiere una importancia notable, pues de hecho ya en los créditos iniciales se ven imágenes de esta urbe; la trama comienza con Daniel conduciendo un coche que acaba de reparar, concretamente un Renault Floride, en Ciudad Lineal. Este comienzo ya resume muy bien los anhelos codiciosos del protagonista, embriagado por las luces y el ambiente de la Gran Vía madrileña, símbolo en el film de las aspiraciones económicas y sociales del personaje principal [Fig. 84-85]. Precisamente es esta misma calle la que él contempla de nuevo al final del film, pero en esta ocasión como una aspiración frustrada en tanto que ya no lo visualiza como un hipotético y deseado futuro, sino que la mira mientras es conducido a la comisaría [Fig. 86-87].



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87

Anteriormente ya hemos afirmado que en esta propuesta se alude en repetidas ocasiones y de manera directa a la emigración en Alemania como vía de ascensión social; así destaquemos algunas de las secuencias clave al respecto. La primera de ellas corresponde al festejo que hacen los amigos del protagonista para celebrar que uno de ellos se marcha a dicho país, concretamente José, dando lugar a un diálogo en el que éste aclara que parte con los papeles en regla y afirma no saber por cuánto tiempo se va, pues esto oscilará en función de cómo le vaya allí. Tal situación ya fomenta el deseo del protagonista de irse, cuestión que se evidencia cuando un amigo suyo, Felipe, ejemplo de la actitud conformista opuesta a la de Daniel, le dice que cree que se le está llenando la cabeza de tonterías. En otra secuencia, correspondiente a un día en el que el personaje principal va con amigos al campo de fútbol, el chico que tiene previsto partir les explica, por

petición del protagonista, la ruta de trenes que deberá tomar para alcanzar su destino (Irún-París-Strasb-Kiel) y, en esta ocasión, Daniel le comenta a Felipe que este amigo es un joven con suerte, afirmando que aquí no conseguirán nada, a saber cuándo tendrán coche y serán pobres y sin porvenir para toda la vida, sosteniendo además que quiere ascender ya y no tener que esperar años¹⁰²⁰. Otro episodio fundamental en esta dirección es aquel relativo al diálogo que mantienen Daniel y novia, Amparo, en el marco de la excursión al Escorial, cuando éste le cuenta que se va a marchar, comunicando dos ideas clave: le da igual a dónde y no pretende volver¹⁰²¹. Ella decide acompañarlo, pero no encuentran billete para Irún para esa noche, pernoctando en una pensión; a la mañana siguiente, al ir a la estación, ella le propone primero que busque trabajo en Ávila, que está más cerca, pero finalmente le espeta que, si ni tan siquiera lo ha encontrado en Madrid, ¿cómo lo va a conseguir fuera?

También, a propósito de la emigración, en esta realización se reflejan las discrepancias de opinión de la juventud para con la generación precedente, una cuestión expresada en el diálogo que mantiene el protagonista con su padre, aludiendo el segundo al esfuerzo y trabajo que le ha costado ganar dinero para comprar piso y su taxi, mientras que el joven sostiene que de nada sirve trabajar media vida. Asimismo se trata la cuestión de los emigrantes que regresan ricos, un punto que se aborda a partir de las noticias que reciben del chico que se marchó, José, pues justamente regresa para arreglar la boda con su novia e irse nuevamente, esta vez los dos, con dinero ahorrado y trabajando ambos, una idea que naturalmente le provoca una gran envidia al protagonista, quien dice que en un año volverán en coche mientras ellos están “*como tontos esperando*”, llegando a afirmar lo siguiente: “*¿Lo ves? Si lo mejor que hay en el mundo es el*

¹⁰²⁰Transcribamos por el innegable valor que tiene para esta tesis el diálogo que mantienen en esta secuencia Daniel y Felipe: Daniel: “*Ahí va un hombre con suerte. Te juro que le tengo envidia.*” / Felipe: “*¿Por qué, porque se marcha?*” / Daniel: “*Claro.*” / Felipe: “*Oye, tú debes creer que pasando la frontera todo es jauja.* [Los amigos cogen el autobús con dirección Plaza de España y General Ricardos]” / Daniel: “*O sea, que si José María se va a Alemania está muy bien, pero yo no puedo, yo estoy loco por lo visto.*” / Felipe: “*Es distinto.*” / Daniel: “*¿Pero por qué es distinto? Explícame.*” / Felipe: “*Porque para hacer dinero allí hay que trabajar de verdad y ahorrar hasta la respiración, vamos, si quieres mandar algo a casa o reunir para casarte.*” / Daniel: “*Mis padres no van a estar peor porque yo me vaya, y Amparo calcula, con el dinero que gano aquí el porvenir que le espera. Mira, fíjate bien: esa gente sabe lo que es vivir, en cambio, nosotros, ¿qué? Nosotros no lo conseguiremos nunca al paso que vamos. Hay que moverse, ¿te das cuenta? Tú y yo, ¿cuándo vamos a tener coche? A ver, dime, ¿qué nos espera? Seguir de pobres toda la vida.*” / Felipe: “*Hombre, no es para tanto. Yo creo que las cosas no están ni tan bien ni tan mal como tú dices.*” / Daniel: “*¿Ah no?*” / Felipe: “*Ni hablar.*” / Daniel: “*Pero vamos a ver, ¿qué porvenir te espera?*” / Felipe: “*¿A mí? Agarrar un traspaso de un buen taller mecánico y listo. No te digo que mañana mismo vaya a vivir como un marqués, pero vamos, con el tiempo...*” / Daniel: “*Con el tiempo... es que yo lo quiero ya, mañana mismo si fuera posible.*”

¹⁰²¹Las líneas más importantes del mismo son las siguientes: Amparo: “*Daniel, ¿qué vas a hacer? Dímelo, por lo que más quieras.*” / Daniel: “*Marcharme, eso es lo que voy a hacer. A cualquier parte.*” / Amparo: “*¿Marcharte?*” / Daniel: “*Sí, a dónde sea.*” / Amparo: “*¿Pero por qué?*” / Daniel: “*Porque estoy harto del trabajo que tengo, de mi casa, de mi padre...*” / Amparo: “*¿Pero es que no piensas volver?*” / Daniel: “*No, no vuelvo.*” / Amparo: “*¿Y yo? ¿Qué voy a hacer yo?*” / Daniel: “*No sé, esperar.*” / Amparo: “*Es que no quiero quedarme sola. Yo me voy contigo Daniel.*”

dinero”. El posterior regreso temporal del amigo también reaviva de nuevo sus ansias por partir, reflejando, como sucede en numerosos films, la idea de que el que vuelve trae consigo bienes materiales que significan el progreso, en este caso ejemplificado en una radio, tres juegos de nylon y una polvera, así como entre tres consiguieron un coche para ir y volver. El protagonista lamenta que ellos todavía siguen igual que cuando su amigo partió, a lo que José le responde con una observación habitual en los discursos sobre la emigración que pasa por considerar que algo encontrará, pues gracias a los que se marcharon hay más posibilidades de hallar empleo; es decir, se redonda en la idea de las migraciones como válvulas de escape para solucionar el paro¹⁰²². Todo ello intensifica el desespero de Daniel por marcharse, de ahí que finalmente decida ir al Instituto Español de Emigración, recibiendo más tarde en su casa una misiva que le invita a realizarse un reconocimiento médico. En este episodio de la visita al Instituto se insiste en la importancia que conlleva marcharse con contrato -tal como lo subraya un cartel colgado en la pared- así como también se alude a la documentación requerida -DNI y carta de la empresa para saber la categoría que corresponde a cada obrero- y da pie a poder escuchar varias conversaciones de gente que quiere emigrar a propósito de conocidos suyos que ya lo han hecho -uno explica que sabe de unos de Jaén que se fueron a Australia, otro le dice al protagonista que en Alemania dan los duros a peseta...-, incluso lo habla con un camarero que le cuenta que un primo suyo estuvo dos años en Ginebra y que no le fue bien, aunque ello no es óbice para que le recomiende sacarse un billete de avión e ir a dicha ciudad, Hamburgo o dónde sea, donde conozca a alguien, espere un mes y entonces así conseguirá la carta de trabajo. En cuanto a la secuencia de la revisión médica [Fig. 88], se explicita que es la empresa alemana contratante la encargada de llevarla a cabo, de ahí que la enfermera y el médico hablen en alemán, pudiendo ver cómo a Daniel le miran los



Fig. 88

dientes, le hacen una radiografía y le preguntan por si ha tenido enfermedades dado que tiene una cicatriz en el pulmón. A causa de esa herida, no logra ser contratado, así como tampoco lo consigue otro hombre que conoce en esta revisión y que le invita a su casa, trazando de este modo el film una conexión entre la emigración interior y la exterior: este personaje, que vive en una barriada, tiene dos niños pequeños y explica que el primero nació en el pueblo pero que el segundo, en cambio, ya es madrileño. A partir de este momento la desesperación del protagonista va en aumento, destrozando su matrimonio y, finalmente, antes de acometer el robo que le supone

¹⁰²²Más concretamente el personaje de José María afirmará lo siguiente: “*Ya te saldrá algo. El día que menos lo pienses. Además, precisamente por culpa de los que se marchan fuera hay montones de puestos aquí ahora*”.

el arresto, va en coche a ver marcharse un tren. Además, al margen de los diálogos en los que se alude a la emigración, también se explicita que esta cuestión estaba en el aire del momento mediante un instante en el cual Daniel enciende la radio y justamente se alude a este fenómeno, considerado en los siguientes términos y en tono nostálgico: “*Y con esta última canción, nos despedimos de nuestros radioescuchas de toda Europa, de todos los trabajadores emigrados y de todos aquellos que aún hoy están a punto de abandonar España desde la provincia, desde este Madrid, donde la primavera comienza ahora en sus calles, en su gente, a orillas del río, este Madrid, este país que quizás no vuelvan a ver en mucho tiempo*”.

Una vez destacadas las alusiones y el tratamiento concedido a la emigración europea, es evidente que el planteamiento del asunto es harto explícito por lo que se refiere a la causa del porqué partir, de ahí que sea relevante atender a cómo reaccionó la censura al respecto, pues sin duda el modo tajante de abordar el desencanto del joven y las pocas opciones para escalar económica o socialmente en la España de entonces no iban parejas a la imagen optimista, aperturista y desarrollista que promovía el régimen. Por ello, si atendemos a las consideraciones que emitió la censura¹⁰²³ y los procesos administrativos por los que tuvo que pasar el film, es oportuno destacar que se presentaron tres versiones del guión, la primera de las cuales sí que difería de manera notable con la película definitiva en términos argumentales. En este caso Daniel, tras haber sufrido desencuentros laborales y familiares decide unirse a un grupo de traficantes de arte, junto a quienes organiza y ejecuta un robo que le ocasiona una detención. Esta propuesta para el rodaje, presentada el 17 de abril de 1962, fue rechazada el 7 de mayo del mismo año, pero no por cuestiones de la trama sino porque se dictaminó que, entre los actores propuestos, más de diez no estaban censados¹⁰²⁴; al cabo de tres días se presentó nuevamente, siendo finalmente aprobado. Pero más allá de estos asuntos, por lo que respecta al contenido argumental del film procede destacar la valoración que emitió la Junta de guión, mencionando que de entre las varias modificaciones propuestas se exigen dos erradicaciones relativas al tratamiento

¹⁰²³Por lo que se refiere a los expedientes de censura existentes del film, sus referencias exactas son las que siguen: nº 27673 y nº 29026. A pesar de que se han consultado los datos de primera mano en el Archivo General de la Administración (AGA) sito en Alcalá de Henares, cabe decir que las reacciones de la censura ante este largometraje aparecen muy bien estudiadas en el siguiente libro: VAQUERIZO GARCÍA, Luis: *La censura y el Nuevo Cine Español. Cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014, pp. 192-207.

¹⁰²⁴Los actores propuestos inicialmente para el film fueron los siguientes: Julián Mateos (Daniel), Gemma Cuervo (Amparo), Marcos Martí (Felipe), Antonio Prieto (padre de Daniel), José Torres (Luis) y Francisco Morán para un personaje que luego desapareció del film definitivo (René). En cuanto a los actores que finalmente aparecen en el largometraje, éstos son los que siguen: Manuel San Francisco (Daniel), María José Alfonso (Amparo), Manuel Zarzo (Felipe), Adrián Ortega (padre de Daniel), Francisco Valladares (Luis). Otra variación significativa atañe al personal de fotografía y ambientación, pues si bien inicialmente estaban Manuel Rojas y Francisco Fraile, finalmente ocuparon los puestos de operador jefe y asistente Enrique Torán y Luis Cuadrado. Por lo que respecta al decorador, Sigfrido Burman sustituyó al inicialmente propuesto José Antonio de la Guerra.

del tema que nos ocupa; concretamente éstas se delimitaron del siguiente modo: “*Deberá suprimirse las referencias entre Daniel y José María a que este se marche a Alemania sin contrato de trabajo*” (p. 16) y “*Deberá suprimirse las referencias entre Felipe y Daniel relativa a la dificultad de encontrar otro empleo 'según andan las cosas en España'*” (p. 19). La primera objeción procura elidir una cita a la emigración sin contrato, mientras que la segunda intenta minimizar la relación causa – efecto entre la situación económica y laboral del país y la partida al extranjero como solución; esta idea queda reafirmada, además, en las palabras del informe escritas por José Luis García Velasco en relación al argumento, deparando en la representación del fenómeno que nos concierne: “*El desarrollo argumental deberá matizarse de forma tal que el espectador no llegue a la conclusión de que en España la vida es extremadamente difícil -al menos para el tipo de obrero que se retrata- hasta el punto de que sea preciso escoger entre emigrar o robar*”. No obstante, se señala como positivo el final de cariz moralizador del film, según apuntó Manuel Nolla Rubio, pues esta voluntad aleccionadora era un valor encomiable.

Por lo que se refiere a la presentación de la segunda versión del guión, ésta data de 10 de junio de 1962 y, a pesar de las todavía vigentes reticencias morales de José Luis García Velasco, éste fue aceptado, obteniendo un permiso de rodaje el 22 de mayo de 1962. Sin embargo, también en relación al final moralizador del film procede destacar la objeción del padre Garau sobre la conclusión del mismo, pues no cree que tuviera una clausura suficientemente ejemplar, concretamente sostuvo lo siguiente: “[...] *toda la lección ejemplar se reduce a un plano de la policía y a un toque de sirena que muy bien podría ser de una ambulancia ¿Por qué se deja tan inexpresivo el castigo que muy bien podría pasar desapercibido a más de un espectador?*”. Es decir, si se permite tratar este tema debe quedar bien claro que la ambición del protagonista debe ser escarmentada.

A pesar de la aprobación, más adelante se presentó un tercer guión, éste ya definitivo, que no recibió objeción alguna, solicitando el permiso de rodaje el 25 de febrero de 1963, obteniéndolo el 8 de marzo e iniciándose el rodaje el 11 de marzo de dicho año. Llegados a este punto, es preciso destacar un asunto que ya fue apuntado por Juan Miguel Company relativo al comienzo del rodaje y es que, a pesar de tener el permiso para empezarlo, los productores decidieron posponerlo bajo la idea de presentar un guión mejor, todavía más ajustado a los criterios de la censura aunque, en realidad, el objetivo era demorar el inicio ante la noticia que llegaría a la Dirección General José María García Escudero y, con él, una legislación más favorable para este tipo de proyectos; una idea que, sin embargo, el jefe de producción, José María Ramos, negó telefónicamente a dicho historiador¹⁰²⁵.

¹⁰²⁵COMPANY, Juan M.: “Llegar a más 1963”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine*

Una vez consideradas estas cuestiones relativas a los guiones, es preciso valorar las apreciaciones sobre el film emitidas por parte de la censura, reuniéndose la Junta de Clasificación el 17 de julio de 1963, estando presidida justamente por José María García Escudero¹⁰²⁶. El largometraje obtuvo la autorización, pues sólo hubo un voto en contra, el de María Sampelayo, quien escribió el siguiente comentario, de gran interés para nuestro estudio: “*ataca en cierto modo a un sector de la sociedad y, en general, a la situación del trabajo en España, destacando naturalmente lo bien que están los obreros en Alemania*”. Es decir, el mensaje que quería transmitir el film fue perfectamente comprendido -también Manuel Andrés Zábala subrayó la dimensión crítica de la propuesta si bien la toleró gracias al punitivo final de función moralizante-, de ahí que algunos, como Carlos Fernández Cuenca, considerasen que debería ser sólo para adultos. Resumiendo: gracias al final dramático del film y, por consiguiente, la moraleja que considera la ambición como fuente de perversión y destrucción, pudo existir esta realización dedicada exclusivamente al malestar y a la rebeldía de un joven ante su condición obrera y la imposibilidad de ascensión económica y social. No obstante, como muy bien señala el ya mencionado Juan Miguel Company, “*los personajes de Llegar a más se definen por su escasa conciencia de clase y lo que hace de la película una obra asfixiante y pesimista es, precisamente, esa generalizada pérdida de identidad que los protagonistas tienen respecto a su condición de obreros*”¹⁰²⁷. Pero ello, sin duda, no es óbice para que sea factible hablar de una cierta voluntad de realismo crítico¹⁰²⁸ en el film cercana a la que encontramos en la obra literaria de Jesús Fernández Santos, una cuestión refrendada en sus propias palabras al afirmar en las páginas de *Film Ideal* lo siguiente: “*Mi película, lógicamente, es como mis libros. Yo siempre pretendo dar, en lo que cabe, una visión de mi país hoy, tal como me gustaría que llegase a los demás. Eso supongo que encajará dentro del realismo. Un realismo impresionista, diría yo, aunque esto de realismo impresionista también va a resultar un poco pedante*”¹⁰²⁹.

Y es que, a pesar del final ejemplarizante, como muy bien sostiene Luis Vaquerizo García,

español 1906-1995. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997, p. 538.

¹⁰²⁶Por lo que respecta al resto de miembros, los vocales eran los siguientes: Reverendos Padres Carlos María Staehlin y Cesar Vaca, Juan Miguel Lamet, Carlos Fernández Cuenca, Pedro Cobelas, Manuel Andrés Zabala, Marcelo Arroita-Jáuregui, Luis Ayuso y María Sampelayo, y el secretario Sebastián B. de la Torre.

¹⁰²⁷COMPANY, Juan M.: “Llegar a más...”, *Op. Cit.*, p. 539.

¹⁰²⁸Así es como lo percibieron los críticos cinematográficos de la época, destaquemos al respecto cómo encuadró el film César Santos Fontenla, tildándolo de “*neorrealismo tardío*”, véanse sus palabras exactas: “*Un primer intento de retorno a un neorrealismo tardío, del que pudieran ser muestras films como los de Fernández Santos -Llegar a más- o Julio Diamante -Tiempo de amor- parece estar en vías de abandono, al propio tiempo que se anuncia en el extremo opuesto un acercamiento a un realismo no naturalista del que podrían considerarse piezas clave los dos films realizados a partir de obras de Gonzalo Suárez, De cuerpo presente (Eceiza) y Fata Morgana (Aranda). Entre estas dos tendencias opuestas se sitúa La tía Tula, de Picazo*”, en SANTOS FONTENLA, César: *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966, p. 93.

¹⁰²⁹RUBIO, Miguel: “Jesús Fernández Santos quiere 'llegar a más'”. *Film Ideal*, núm. 122, 15 de junio de 1963, p. 401.

aquello verdaderamente subversivo del film no reside tanto en las acciones de los personajes como en la decisión del realizador de mostrar las causas que impelen al protagonista a actuar de tal modo¹⁰³⁰. Tal es así que no debe sorprendernos que, a pesar de haber aprobado la propuesta, haya un cierto recelo o desinterés hacia la realización por parte de determinadas personalidades, pensemos precisamente en el caso del ya aludido en repetidas ocasiones José María García Escudero, quien sostuvo que el film se encargaba de reflejar problemáticas pertenecientes al pasado, expresándolo exactamente en los siguientes términos, a propósito del paso por España del teórico, crítico, guionista y realizador Luigi Chiarini: “*Ha venido Chiarini, director del Festival de Venecia, para ver películas con destino al certamen. Es un antiguo fascista que quiere hacer que se olvide lo que ha sido; seco, reservado, nada italiano. Sobre cine, ha escrito libros interesantes. En cuanto a las películas, Llegar a más, de Fernández Santos, no tiene nada que hacer: este cine social que entusiasma a nuestros muchachos responde exclusivamente a unas situaciones que van dejando de existir incluso en España y que fuera no entienden en absoluto*”¹⁰³¹. Sin embargo, en contra de la opinión de García Escudero en relación a Chiarini, en esos primeros sesenta abundan los films del Nuevo Cine Italiano con personajes cercanos al de *Llegar a más* en cuanto a su condición obrera -o menos que eso- si pensamos en Pasolini y sus derivados.

A pesar del indudable interés de este film, algo que todavía se acrecienta si tenemos en cuenta que es de los escasos que en esta cronología aborda el tema de la emigración, además de ser uno de los pocos de la historia del cine español que lo hace desde un cierto realismo crítico, el largometraje no tuvo demasiada buena acogida; de hecho, apenas estuvo en cartel -sólo una semana en los cines en los que se estrenó- y ni tan siquiera fue reconocido en los festivales¹⁰³². De

¹⁰³⁰Concretamente lo expresa del siguiente modo: “*La desazón de Daniel es descrita como sublevación. Surge la necesidad de un punitivo final. Este será bien recibido por la administración franquista, así lo expresan los dictámenes de los censores. No obstante, la insumisión de Fernández Santos no deriva de mostrar el inconformismo del interlocutor de la obra sino de mostrar abiertamente sus causas*”, en VAQUERIZO GARCÍA, Luis: *La censura y el Nuevo Cine Español...*, Op. Cit., p. 201.

¹⁰³¹GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta, 1978, p. 80.

¹⁰³²Sin embargo, sí que posteriormente ha recibido más atención y ha cosechado mejores críticas, sobresaliendo un texto escrito por Ángel Fernández-Santos en el que se plantea una interesante reflexión en torno a la puesta en escena del clima opresor y asfixiante en el que se vivía en España, aunque detecta ciertos altibajos en el reparto; exactamente dice lo siguiente: “*El mundo angosto, moralmente sofocante y mísero, en el que vive esta gente queda plasmado con fuerza en su viaje a El Escorial y más tarde en la pintoresca burocracia que canaliza la emigración obrera española a la Europa de entonces. La pelea ante las puertas del tugurio donde el chico protagonista inicia su escalada hacia ninguna parte tiene mucha fuerza y está resuelta en una escena de violencia, dentro y fuera de un coche, de alto voltaje, que nos pone ante un más que notable ejercicio de filmación. Es cine inteligente y elaborado desde el buen oficio, que nos trae una imagen nítida de la trágica encerrona histórica del franquismo. Y, viendo sus cualidades se echa menos que tan interesante película esté -como ella propone a la vida de las gentes que refleja- fatalmente encerrada en sí misma*”, en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (Eds.): *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2003, p. 405.

ahí que no deba sorprendernos que el director abandonase su incursión en las realizaciones de ficción, siendo ésta su única obra, si bien siguió compaginando su labor como escritor con su papel de director de documentales; en cuanto al desencanto del realizador para con el resultado de su film son muy ejemplares al respecto sus propias palabras: “*Yo dirigí Llegar a más, una película que no fue un éxito estrepitoso, pero que me costó casi cuatro años, entre 1960 y 1964 y la verdad es que me cansé. A mí me gusta Llegar a más, pero la película quizá se perjudicara del clima de aquella generación nuestra -la de Picasso, la de Borau, la de Diamante- que luego se vino, más o menos, abajo*”¹⁰³³.

Una vez considerada esta realización en detalle, en tanto que propuesta fundamental y casi aislada por lo que se refiere a la insistencia en la representación cinematográfica de los motivos que impulsan a la emigración, procede a continuación valorar, aunque sea de una manera muy general, aquella tipología de films que abordan las migraciones españolas hacia Europa como vía para triunfar en el ámbito del espectáculo. En este caso estamos ante una serie de títulos que, evidentemente, se desinteresan por la situación económica española o por cuestiones tales como el paro o el nivel de los salarios; por el contrario, la motivación de partida se ubica en un deseo de ascensión social pero articulado por una voluntad de triunfo de cariz artístico. Carecería de sentido abordarlo en este punto dado que ya existe un apartado dedicado a la representación cinematográfica de la integración de los emigrantes en los distintos sectores laborales en los países de acogida, materia en la que nos detendremos en el caso del sector terciario, considerando las condiciones de vida y la representación de su integración en términos laborales, en tanto que son films que aportan más información sobre estos asuntos que no sobre las causas que les motivaron a partir, pasando de puntillas, en la mayoría de los casos, por la situación que se vivía en España en esos momentos. La causa queda siempre resumida como la voluntad de lograr el éxito, considerando, eso sí, distintas áreas en las que triunfar dentro del ámbito del espectáculo, encontrando films cuyos protagonistas se dedican al cante o al baile¹⁰³⁴, a la música como concertistas¹⁰³⁵ o a las artes visuales¹⁰³⁶, así como a algunas otras profesiones de variada

¹⁰³³RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *Jesús Fernández...*, Op. Cit, p. 19.

¹⁰³⁴Muchos son los largometrajes que presentan tonadilleras, cupletistas o profesionales de la danza españoles ejerciendo en países extranjeros y, si bien es cierto que en numerosos casos se trata de giras puntuales, en ocasiones se precisa una estancia más duradera. Sin ánimo de exhaustividad, aludamos a algunos de los títulos más significativos al respecto: *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927), *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1939), *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), *El negro que tenía el alma blanca* (Hugo del Carril, 1951), *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952), *Herederos en apuros* (Miguel Iglesias, 1956), *La reina del Tabarín* (Jesús Franco, 1960), *Siempre en mi recuerdo* (Manuel Castaño, 1962), *Berlín Blues* (Ricardo Franco, 1988) o *Nadie como tú* (Criso Renovell, 1997). Igualmente, también existen films que muestran a españoles queriendo triunfar en el ámbito de la interpretación cinematográfica en Europa, valga a modo de ejemplo el caso de *Tortilla y cinema* (Martin Provost, 1997).

¹⁰³⁵Véanse a modo de ejemplo los siguientes largometrajes: *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941), *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1962) o *El pianista* (Mario Gas, 1999).

¹⁰³⁶Piénsese en propuestas tales como *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), *Pablo Picasso pintor* (Frederic

índole¹⁰³⁷. De hecho, ya a propósito del siglo XIX se han mencionado previamente varios films que mostraban a personajes, algunas veces ficticios y en otras históricos, que partían para alcanzar el éxito; en términos generales, las características de estos largometrajes son poco distintas a aquellos cuya acción se ubica en el siglo XX, por cuanto a las causas del desplazamiento se refiere. Mentemos también, aunque nos centremos en el caso de la representación de las migraciones intraeuropeas, que en la mayoría de los largometrajes en los que se producen desplazamientos hacia los Estados Unidos las motivaciones que impulsan la partida consisten, en la mayoría de las ocasiones, en querer destacar en una profesión o lograr un reconocimiento, un perfil por consiguiente muy concreto y distinto al de algunas propuestas que presentan la emigración a Europa como una manera de paliar una mala situación económica o laboral en España¹⁰³⁸.

Concluamos este punto aludiendo, aunque sea de manera muy sumaria, a la existencia de realizaciones en las cuales la representación de las motivaciones de los desplazamientos migratorios se sitúa en un terreno ajeno a las causas económicas y laborales, radicando más bien en razones personales del pasado o presente de alguno de los personajes, pudiendo encontrar varios lugares comunes tales como motivos personales -familiares o amorosos-, problemas con la ley o bien movimientos propios de la aristocracia o de cargos diplomáticos. Por lo que respecta al primer caso, es decir, aquellos desplazamientos que obedecen a razones personales, es evidente que en muchos argumentos los amores y desamores provocarán partidas al extranjero¹⁰³⁹; también

Rossif, 1981), *Visiones de un extraño* (Enrique Alberich, 1990), *Dalí* (Antoni Ribas, 1990), *El diario de Lady M.* (Alain Tanner, 1992), *El joven Picasso* (Juan Antonio Bardem, 1993) [miniserie de 4 episodios], *Óscar, una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2008) o *14 days with Victor* (Román Parrado, 2010).

¹⁰³⁷Existen evidentemente muchísimas representaciones de varias profesiones que impulsan a los personajes a partir a Europa para desempeñarlas o ascender social y económicamente; aludamos a algunas de ellas y a films representativos al respecto, pudiendo citar en el caso de los empresarios y el mundo de los negocios propuestas tales como *La madre guapa* (Félix de Pomés, 1941), *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943) o *Rumbo* (Ramón Torrado, 1949); en relación a la docencia podemos citar un caso curioso como es *Mi ministro ruso* (Sebastián Alarcón, 1991); a propósito de profesiones liberales podemos aludir a títulos como *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955) o *Entre el cielo y la tierra* (Marion Hansel, 1991); o simplemente profesiones más concretas tales como el sector de la restauración en *Manolito gafotas en ¡mola ser jefe!* (Joan Potau, 2001); la cocina en títulos como *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955), *¡Rosita, please!* (Ventura Pons, 1993) o *Bon appetit* (David Pinillos, 2010); o trabajos más singulares tales como pertenecer a las fuerzas del orden, en el caso de *Un gendarme en Benidorm* (Tomás Aznar, 1987); ejercer la prostitución, aunque sea trasladándose puntualmente al extranjero, tal como sucede en *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1972) o en sectores de supuesta rápida ascensión económica como el boxeo en un título como *El marino de los puños de oro* (Rafel Gil, 1968).

¹⁰³⁸Buena cuenta dan de ello los siguientes largometrajes: *Doce lunas de miel* (Ladislao Vajda, 1943), *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1988), *El teatro museo Dalí se cierra a las siete* (José Montalat, 1989), *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993), *The Other Shoe* (Guillermo Escalona, 2005) o *Didi Hollywood* (Bigas Luna, 2010).

¹⁰³⁹Valgan a modo de ejemplo títulos como *Un caballero famoso* (José Buchs, 1942), *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Francisco Rovira Beleta, 1969), *Memorias de Leticia Valle* (Miguel Angel Rivas, 1979) o *Pasión de hombre* (José Antonio de la Loma, 1988).

lo harán las maledicencias o difamaciones¹⁰⁴⁰, de la misma manera que en términos familiares los decesos o herencias de parientes residentes en el exterior también serán un recurso narrativo habitual¹⁰⁴¹, así como también lo serán las estancias de niños o jóvenes en internados o escuelas ubicadas fuera de nuestro país¹⁰⁴². En cuanto al segundo caso mencionado, es decir, los títulos que abordan desplazamientos al extranjero a causa de conflictos con la ley, naturalmente existe también un amplio elenco de films, la mayoría de ellos de acción, que abordan la cuestión de las huidas, del espionaje, de los estafadores o de gente que delinquirá fuera de la patria; en definitiva, en muchos casos se trata de personajes que, por sus malas acciones, deberán partir al exterior y que, por consiguiente, la causa de la salida residirá en haber cometido alguna ilegalidad o vivir en un régimen de clandestinidad; asimismo encontramos realizaciones en las que los individuos se marchan para malvivir e infringir la ley en el extranjero, cruzándose en varias ocasiones todas estas variables¹⁰⁴³. En relación al último caso, es decir, aquel que concierne a los desplazamientos de nobles o aristócratas entre distintos países europeos, también ha dado lugar a una importante cantidad de muestras, tratándose de una cuestión que, como ya hemos visto, tiene bastante peso en producciones cuya acción se sitúa en el siglo XIX pero que, sin embargo, aparecerá también en títulos relativos al siglo XX¹⁰⁴⁴, muy alejados todos ellos, evidentemente, de los films sobre emigración económica, aportando muy poca información sobre el Estado Español y en ocasiones, incluso, teniendo como destino países imaginarios; parecido sucede con las realizaciones que atañen a los traslados de cargos diplomáticos¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁰Un largometraje emblemático al respecto sería el de *La calumniada* (Fernando Delgado, 1947).

¹⁰⁴¹Piénsese en propuestas como *Café de París* (Edgar Neville, 1943), *Un viaje de novios* (Gonzalo Delgrás, 1947), *Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1958), *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973) o *Tierno verano de lujurias y azoteas* (Jaime Chavarrí, 1992).

¹⁰⁴²Realizaciones relevantes al respecto podrían ser las siguientes: *Verónica* (Enrique Gómez, 1950), *Me enveneno de azules* (Francisco Regueiro, 1970), *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1970) o *El efecto mariposa* (Fernando Colomo, 1995).

¹⁰⁴³Dentro de esta tipología podríamos situar largometrajes tales como *La culpa del otro* (Ignacio F. Iquino, 1942), *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1949), *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953), *La huida* (Antonio Isasi Isasmendi, 1955), *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961), *Los culpables* (José María Forn, 1962), *Viento del sur* (José María Elorrieta, 1962), *Los que tocan el piano* (Javier Aguirre, 1968), *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972), *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares, 1996), *Garbo, el hombre que salvó el mundo* (Edmond Roch, 2009) o *America* (Joao Nuno Pinto, 2010).

¹⁰⁴⁴Aludamos a realizaciones tales como *Carolina, la niña de plata* (José Codorní, 1927), *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1933), *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934), *Noche decisiva* (Julio Fleischner, 1944), *Un trono para Cristy* (Luis César Amadori, 1959) o *Cariño mío* (Rafael Gil, 1961).

¹⁰⁴⁵Piénsese al respecto en títulos como *Operación embajada* (Fernando Palacios, 1963) o *Resultado final* (Juan Antonio Bardem, 1997).

3.2.2.- LOS PRINCIPALES DESTINOS GEOGRÁFICOS

En el presente punto nos proponemos valorar cómo el cine español ha reflejado las migraciones en función de los países de destino, es decir, de qué manera se han ofrecido ciertas imágenes, no tanto de la emigración española en sí como de los países receptores, poniendo al descubierto los tópicos o estereotipos existentes tanto de Europa en general como de determinados lugares en particular. Además, no sólo atenderemos al caso español, sino que también tomaremos en consideración algunas de las principales realizaciones producidas justamente por parte de los países que acogieron a la emigración para poder observar cuál es la imagen que se da de los españoles y, no menos importante, para poder cotejar las perspectivas que ofrece nuestra cinematografía, en términos de representación, en relación a aquellas presentes en las realizaciones extranjeras. No se trata, sin embargo, de profundizar especialmente en asuntos concretos tales como los barrios en los que se establecen los emigrantes, su integración o los prejuicios de la comunidad receptora, pues todas estas cuestiones las abordaremos en puntos monográficos; en definitiva, lo que aquí nos interesa es considerar la concepción que dibuja el cine español, en términos generales, de los principales países receptores, así como, en contrapartida, cuál es la caracterización que las cinematografías de dichos lugares ofrecen de los emigrados españoles.

Acometer tal análisis no puede realizarse adecuadamente sin examinar el contexto histórico preciso para cada caso, es decir, si bien en puntos anteriores ya se ha considerado el marco histórico, social y económico español de los años sesenta, así como las regulaciones legislativas en materia migratoria, aquí es preciso atender a cómo se produjo en términos históricos la emigración a cada uno de estos países, contemplando desde la existencia o no de acuerdos bilaterales con cada uno de ellos, pasando por las cifras que nos constan de la cantidad de españoles que allí se instalaron, en qué regiones se establecieron mayoritariamente o las políticas que desde estos países se llevaron a cabo para con la población inmigrada. Por consiguiente, en este apartado no estudiaremos los territorios de manera conjunta sino que dedicaremos una atención individualizada a cada uno, deteniéndonos también país por país en relación a los films propuestos, primero, abordando la cinematografía española, asunto en el que profundizaremos de manera más notable y, acto seguido, se trazará un recorrido más ligero por algunas de las representaciones cinematográficas más significativas que han ofrecido de la comunidad española emigrada las producciones de los países receptores.

No obstante, no todas las realizaciones muestran la emigración española dirigida hacia un sólo destino, de tal modo que hay una serie de títulos que necesariamente quedan al margen de este esquema de estudio; sin embargo, en algunas ocasiones los valoramos en otros puntos. Nos

referimos a propuestas tales como *España en el corazón* (Rafael Ansuategui, 199?), *Somos diferentes, somos iguales: trabajadores más allá de las fronteras* (Cite [Madrid], 1996), *Connexions* (Televisió de Catalunya, 2002), *Europa 2002* (Elena Ochoa, 2002), *De la España que emigra a la España que acoge* (Fundación Francisco Largo Caballero, 2006), *Desde los inicios de la emigración a América y Europa hasta el estatuto de los ciudadanos españoles en el exterior* (J. Julio Rodríguez, 2006), *Historias de emigrantes* (Fernando González de Canales, 2006), *El retorno... un viaje al origen* (Juan Carlos Iniesta Vázquez, 2009), *El camino del olvido* (Pablo Bravo Díaz, 2010) o *Raíces y alas. El reto de la identidad* (Pedro Pinzolas, Juan Carlos León, 2010).

3.2.2.1.- FRANCIA

3.2.2.1.1.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Sin lugar a dudas Francia ocupó un lugar muy especial, junto con Alemania y Suiza, en lo que a la emigración española se refiere, tanto en términos históricos como en relación a la gran cantidad de propuestas, tanto nacionales como francesas, que abordan la presencia española en el Hexágono. Si bien es cierto que hay algunos films españoles de importancia capital al respecto, podemos afirmar sin ambages que la cinematografía francesa es la que ha atendido con mayor interés y mayor cantidad de realizaciones la representación de los españoles emigrados. Tal situación se debe, naturalmente, a una cuestión tan prosaica como la mera cercanía y al hecho de haber compartido determinados sucesos históricos -piénsese por ejemplo en el caso de la Guerra de la Independencia española, ya considerada en el bloque anterior, o en las conexiones establecidas entre los dos territorios por figuras clave como Eugenia de Montijo-, pues ambos países han tenido siempre una fuerte conexión que se deja traslucir tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico y en ambas direcciones; es decir, existen numerosas obras españolas en las que aparecen personajes franceses y copiosas creaciones galas con sujetos españoles. Ello implica, evidentemente, que cuando el cine acomete estas representaciones ya existe un bagaje previo, una serie de estereotipos o configuraciones marcadas que, de algún modo, se perpetúan o no en los films, asunto que más adelante tomaremos en consideración.

Detengámonos a estudiar la presencia española en Francia, un asunto en el que naturalmente tiene un gran peso un factor como es la cercanía territorial y que permite explicar que ya en el siglo XIX existan importantes comunidades de españoles emigrados al país galo, creándose asociaciones con carácter de mutua, y trabajando en varios sectores industriales. Evidentemente también al final de la contienda española el exilio republicano, tal como ya hemos

considerado, supuso la entrada de un enorme contingente de españoles, asentándose muchos de ellos en el país y existiendo, por consiguiente, una gran presencia española en Francia en el momento en el que se produjeron las emigraciones masivas de los años sesenta; no obstante, no siempre fueron sencillas las relaciones que se establecieron entre la comunidad emigrada a dicho país por razones políticas y aquella cuya presencia era de cariz económico. Además, también la gran cercanía territorial abría la puerta a emigraciones temporales de carácter estacional vinculadas al ámbito agrícola, nos referimos a los denominados *saisonniers*, aunque justamente la cuestión de la permanencia temporal es una de las características que diferencian la emigración española hacia Francia y Alemania. En el país galo se favorecieron las emigraciones a largo plazo, de ahí que se fomentase la reagrupación familiar -además, la proximidad lingüística también favorecía la integración, pues evidentemente era más sencillo para los españoles aprender el francés que el alemán- mientras que en cambio las políticas migratorias del país germano se basaron en el principio de rotación de los trabajadores y, por consiguiente, tenían por objetivo la limitación de la permanencia temporal de los emigrantes, de ahí que éstos fueran denominados *Gastarbeiter*, es decir, trabajadores invitados, un término creado para suplir aquél empleado en el contexto nacionalsocialista de *Fremdarbeiter*, es decir, trabajador extranjero. Por tanto y, en términos históricos, este establecimiento de los españoles en el territorio francés permite comprender que haya en la actualidad una cantidad notable de producciones realizadas por descendientes de segunda o tercera generación de la emigración española que se están ocupando de profundizar en cómo vivieron los españoles en aquellas fechas, una situación que no tiene un parangón tan claro ni en el caso alemán ni en ninguno de los otros países que fueron los principales receptores, si bien existen algunas más que notables excepciones¹⁰⁴⁶. Por otra parte, también el asociacionismo fue un asunto fundamental para la emigración española, cuestión que ya valoraremos más adelante en el presente bloque; apuntemos aquí, sin embargo, que en caso francés estas redes y federaciones han dado lugar a significativas realizaciones basadas eminentemente en el uso de testimonios, un tipo de propuestas promovidas directamente por estas entidades y que muchas de ellas todavía hoy siguen en activo.

Hechas estas consideraciones y antes de abordar las propuestas cinematográficas, es preciso contextualizar con cierto detenimiento cómo fueron estas emigraciones españolas hacia Francia en términos históricos; en primer lugar ubicaremos cómo se produjo este fenómeno y, a diferencia de los otros países que consideraremos más adelante, contemplaremos no sólo el siglo

¹⁰⁴⁶De entre las excepciones más notables sobresalen Fernando Melgar y Carlos Iglesias en relación a la emigración española en Suiza, así como también podríamos traer a colación a María Ruido por lo que respecta al caso alemán. Vinculados a la temática del exilio, también hemos subrayado anteriormente la preeminencia de realizaciones dirigidas por descendientes de exiliados a Francia, aunque una excepción significativa podría ser el caso de José Luis Peñafuerte relativo al caso belga.

XX sino también las políticas existentes en el XIX en tanto que, tal como ya hemos advertido, en este siglo había una importante comunidad española en el país. Señalemos también que este panorama que trazaremos tratará únicamente, y de manera sucinta, cómo fue la presencia española en Francia a largo de los dos últimos siglos en términos demográficos y cómo el Estado francés reaccionó en los diversos momentos a nivel legislativo, dejando de lado cuestiones como el asociacionismo, la integración o los sectores laborales en tanto que cada una de ellas se abordará más adelante en los apartados que les conciernen. En ese sentido podemos comenzar destacando un tema de gran relevancia: Francia, sin duda, ha sido un país que se ha caracterizado por una sólida tradición de acogida de extranjeros y, por consiguiente, ha llegado a tener en determinados momentos y en términos demográficos una altísima presencia de foráneos, cuestión que queda muy bien sintetizada en las siguientes palabras del historiador Ralph Schor: *“Depuis un siècle, la France est devenue la terre d'accueil de nombreuses générations et catégories d'immigrés. Ceux-ci ont enrichi la population de plus de 10 millions de personnes dont 4 millions nés hors du territoire national et 6 millions représentent leur descendance. En 1930, la France était devenue le premier pays du monde, avant même les États-Unis, pour le taux d'accroissement de sa population étrangère. Depuis 1945, l'immigration a assuré plus de 40% de l'augmentation de la population. Aujourd'hui, 20% des personnes nées en France possèdent au moins un parent ou un grand-parent ayant immigré au cours du siècle écoulé”*¹⁰⁴⁷.

Remontarnos al siglo XIX supone, también, atender al comienzo de la regulación de la política migratoria, tanto en términos del estatuto jurídico de los emigrantes como en relación a su contratación, pues no será hasta inicios de la Tercera República Francesa cuando el extranjero comienza a tener una entidad jurídica propia y, por consiguiente, logra vencer muchas de las anteriores prohibiciones vigentes, tales como aquellas descritas en una ley de 1850 según la cual tenían negada la posibilidad de crear una escuela, así como también existía la imposibilidad de dirigir un periódico según un decreto de 1852, o asuntos de primer orden tales como la privación del derecho a voto u ocupar una función pública. Si atendemos a la evolución legislativa francesa sobre estos asuntos, en esas fechas existen varios jalones de significativa relevancia que podemos sintetizar en los siguientes: la ley de 1867, según la cual se allanaba la naturalización y se concedía la nacionalidad francesa con todo lo que ello implica, es decir, gozar de los derechos de una ciudadanía plena, si bien cabe matizar que a partir de 1880 se estableció un sólido control administrativo; la ley de 26 de junio de 1889 sobre la nacionalidad, encargada de estipular que todo aquél nacido en Francia, cuyos padres hubiesen nacido en el extranjero, se convertía en francés al alcanzar la mayoría de edad salvo que renunciase explícitamente a ello, así como

¹⁰⁴⁷SCHOR, Ralph: *Historie de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1996, p. 6.

también quien naciese en Francia de padres extranjeros también nacidos en Francia obtenía la nacionalidad francesa y no podía renunciar a ella. Asimismo, se definieron las modalidades de establecimiento que pasaban por una estancia en Francia posterior a diez años, ser mayor de edad y demostrar una buena moralidad, es decir, se potenciaba de manera evidente la naturalización, si bien la última ley que citaremos, aquella fechada en 8 de agosto de 1893, junto con un anterior decreto de 2 de octubre de 1888, posibilitaba y facilitaba que hubiese un estricto control de la población extranjera¹⁰⁴⁸.

Para poder comprender el interés que tenía Francia a finales del siglo XIX en acoger a extranjeros debemos pensar que, aunque es cierto que dicho país venía de haber sufrido un importante declive, a partir de los años noventa se produjo un enorme crecimiento industrial siendo necesario contratar numerosos obreros, una situación que alcanzó el verdadero clímax desde comienzos del siglo XX hasta el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. En cuanto a los españoles en concreto se refiere, cabe destacar que principalmente se ubicaron en la zona meridional y el Languedoc, participando esencialmente en la vendimia en el Languedoc-Rosellón¹⁰⁴⁹, así como también en Aquitania trabajaron en varias labores agrarias, mientras que en cambio la presencia italiana era fundamental en el ámbito rural de la zona del Midi. No obstante, también los españoles se establecieron en grandes ciudades, destaquemos al respecto dos casos muy significativos en los cuales podemos hablar incluso de barrios con una destacadísima presencia española en esas fechas; nos referimos al “Quartier espagnol” de Burdeos, concentrándose éstos básicamente en el V y VI cantón, más concretamente en el quartier Saint Michel y en las calles Brémontier, Saint-Jean, Belair y la place des Capucins, pero sobre todo en las calles Lafontaine y Kléber, denominándose antiguamente esta última “route d’Espagne”¹⁰⁵⁰. El

¹⁰⁴⁸A propósito de las diversas legislaciones existentes relativas a la obtención de la nacionalidad española en Francia podemos destacar algunos de los principales estudios monográficos que toman en consideración el siglo XIX, véanse al respecto los siguientes títulos: ROGERS, Brubaker: *Citoyenneté et nationalité en France et en Allemagne*. Paris: Belin, 1997; SAHLINS, Peter: *Foreigners into Citizens: France in the Old Regime and After*. Princeton: Princeton University Press, 2003; SAHLINS, Peter: *Unnaturally French. Foreign Citizens in the Old Regime and after*. Ithaca: Cornell University Press, 2004; WEIL, Patrick: *Qu'est-ce qu'un Français? Histoire de la nationalité française depuis la Révolution*. Paris: Grasset, 2002.

¹⁰⁴⁹Sobre las migraciones en el siglo XIX y comienzos del XX en la zona del Languedoc-Roussillon vinculadas con la agricultura existen importantes contribuciones, algunas de las más destacadas son las que siguen: CALVO, Michel: “Démographie et données sociales sur l’immigration en Languedoc-Roussillon. Le Languedoc-Roussillon”. *Hommes et migrations*, vol. 1169, 1993; DUKIC, Suzana: “Deux siècles d’immigration Languedoc-Roussillon”. *Hommes et migrations*, vol. 1278, 2009, pp. 76-87; DUKIC, Suzana (Coord.): *Histoire et mémoire des immigrations en Languedoc-Roussillon, XIXe-XXe siècles*. Montpellier: IS CRA-Méditerranée, ACESE, 2008, 2 vols.; FORNAIRON, José-Dominique: “Les étrangers d’origine méridionale en Languedoc-Roussillon de 1850 à nos jours”. *Revue de l’économie méridionale*, núm. 76, 1972; GAVIGNAUD, Geneviève: *Propriétaires et viticulteurs en Roussillon. Structures, conjonctures, société, XIIIe-Xxe siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1983; MAURIN, Jules: “Les migrations en Languedoc méditerranéen, fin XIXe-début XXe siècle”. *Recherches régionales*, núm. 4, octubre-diciembre 1981.

¹⁰⁵⁰A propósito de la presencia española en Burdeos traigamos a colación las siguientes aportaciones: GONTIER, Frédéric: *Les immigrants du quartier espagnol de Bordeaux au début de la IIIe République*. Burdeos:

otro espacio significativo es el de la ciudad de París, debiendo señalar en relación a finales del siglo XIX el barrio de La Plaine Saint Denis, situado entre Saint Denis y Aubervilliers. Si bien al término de esta centuria la colonia española era relativamente reducida en términos numéricos, experimentó un crecimiento muy fuerte que ya se hizo notar a comienzos del siglo XX. Tal es así que hacia 1920 ya era un barrio español y empezó a denominarse “La pequeña España” y en 1922 se creó el Real Patronato Español de Santa Teresa, una misión católica, y en 1926 se fundó la Sociedad de Socorros Mutuos el Hogar de los Españoles, un ente que naturalmente tenía una función asistencial y, sobre el papel, era apolítico y su función estribaba en procurar mejorar la situación de los trabajadores españoles, hallándose muy cercano a postulados eclesiásticos¹⁰⁵¹. Al margen de una zona u otra, constatamos que en términos demográficos la presencia española en Francia irá *in crescendo* desde mediados del siglo XIX hasta el comienzo de la Gran Guerra, aludamos al respecto a las siguientes cifras que dan muy buena cuenta de ello: 1851 – 29.736; 1866 – 32.630; 1876 – 62.437; 1881 – 73.781; 1891 – 77.736; 1901 – 80.485; 1911 – 105.760¹⁰⁵².

No obstante, como es evidente, el comienzo de la Primera Guerra Mundial alteró por completo la situación, generándose en Francia un déficit de mano de obra para poder cubrir las necesidades de producción en tanto que los hombres en edad laboral fueron enviados a combatir. En ese contexto los potenciales trabajadores fueron justamente los prisioneros de guerra, empleados tanto en el sector industrial como en tareas agrícolas, pero sin embargo en la mayoría de los casos este personal se antojó exiguo en términos numéricos y, en ese sentido, fue fundamental que Francia estableciera acuerdos con países aliados o, por lo menos, neutrales, para que les aportaran mano de obra, caso de Italia, Grecia, Portugal o España. Pero sin duda cuando se apreció la acuciante necesidad de conseguir más trabajadores fue en la década de los años veinte, pues una vez concluida la guerra tanto la situación económica como demográfica del país era muy débil y la introducción de extranjeros para paliarlo tuvo un carácter masivo. A nivel administrativo

Universidad de Burdeos III, TER, 1986; GONTIER, Frédéric: *L'immigration espagnole à Bordeaux au XIXe siècle*. Burdeos: Université de Bordeaux III, Memoria del DEA, 1988; GONTIER, Frédéric: “Note sur l'immigration espagnole a Bordeaux de 1830 à 1854”. *Annales de démographie historique*, 1990, pp. 141-151; GONTIER, Frédéric: “Le quartier espagnol de Bordeaux: 1876-1886”. En AA.VV.: *Images des Espagnols en Aquitaine*: table ronde du 12 janvier 1987. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques: Maison des Pays Ibériques, 1988, p. 29-38; LOUPES, Philippe; POUSSOU, Jean-Pierre; ROUHIER-GABARRON, Marie: “Les espagnols a Bordeaux au début du XX siècle”. En AA.VV.: *Images des Espagnols en Aquitaine: table ronde du 12 janvier 1987*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques: Maison des Pays Ibériques, 1988, p. 39-52; POUSSOU, Jean-Pierre: *Les habitants du quartier espagnol de Bordeaux en 1906*. Burdeos: CESURB – Centre d'études des espaces urbanis, 1988; PRIGENT, Michel: *Les Espagnols à Bordeaux en 1926*. Burdeos: Université de Bordeaux III, 1973.

¹⁰⁵¹Sobre la Plaine Saint Denis, la presencia española y su representación cinematográfica, véanse las páginas 848-876 del presente estudio. De entre las distintas investigaciones que se acercan a la Sociedad de Socorros Mútuos el Hogar de los Españoles destacamos la siguiente: FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Los emigrantes españoles en París a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX. La Sociedad de Socorros Mútuos el Hogar de los Españoles”. *Hispania*, vol. LXII/2, núm. 211, 2002, pp. 505-519.

¹⁰⁵²SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin... , Op. Cit.*, p. 14.

y legislativo es preciso destacar dos cuestiones: la existencia de la *Société Générale d'Immigration* y la ley de 11 de agosto de 1926. En cuanto a la primera se refiere, se trataba de un organismo patronal creado en 1924 cuyo objetivo era justamente el de encargarse de gestionar el envío a Francia de numerosos trabajadores, aprovechando que ya durante la guerra tenían un control casi absoluto sobre la selección y contratación de mano de obra¹⁰⁵³. En cuanto a la segunda, para poder ubicarla correctamente, cabe pensar que durante esa época es cierto que Francia vivió en general un periodo de bienestar, pero no sería correcto obviar que se produjeron crisis de paro en determinados momentos, destacando al respecto los años 1919, 1921, 1924 y 1927; esto acarreó, como es previsible, reacciones xenófobas que culpabilizaban a la presencia extranjera de tal situación. En ese sentido dicha ley proponía la prohibición explícita de contratar extranjeros cuya carta de identidad no incluyese el concepto “trabajador”, así como también a aquellos que, si bien habían entrado en el país para desempeñar un empleo en concreto, industrial o agrícola, lo habían abandonado. Aludamos también, aunque sea de una manera muy superficial, al hecho de que en este contexto se revisaron las leyes relativas a la nacionalidad, destacando al respecto la Ley de 10 de agosto de 1927, la cual modificaba la anterior ley de 1889 en tanto que, en este caso, reducía de diez a tres años el periodo de estancia en Francia para lograr la naturalización, produciéndose ésta de una manera automática. Se trataba, pues, de una medida de talante liberal que pretendía incidir en el déficit poblacional ocasionado por la guerra y que conllevó importantes polémicas por parte de la derecha, altamente preocupada por la presencia de tal contingente de extranjeros y por las facilidades con las que podían naturalizarse. Fue también en este momento cuando se contempló establecer una selección de los inmigrantes según el origen étnico de los mismos, una cuestión que se prolongó en la década de los treinta, no en vano un momento de importantes crisis.

En esos años que preceden a la Segunda Guerra Mundial se produjo un considerable aumento del paro, repatriaciones de inmigrantes y también importantes brotes xenófobos que culpaban a los extranjeros de la falta de trabajo, generándose una situación en la que se decidió ser mucho más estrictos por lo que a la llegada de inmigrantes se refiere. Es en esa dirección en la que

¹⁰⁵³La existencia de dicha patronal no suponía, evidentemente, que hubiese un organismo público cuya función fuese la de crear y administrar una política sobre la inmigración, sino que se trataba simplemente de una estructura para importar trabajadores, asuntos que quedan muy bien resumidos en las siguientes palabras de Benoît Larbiou: “*La création en 1924 d'une Société Générale d'Immigration [SGI], spécialisée dans l'importation de main-d'oeuvre, considérée comme une marchandise au regard de l'important marché qu'elle constitue, signe un infléchissement du rapport de forces qui avait présidé à la construction du modèle d'immigration organisée. Cet infléchissement en faveur du champ du pouvoir économique ménage malgré tout un certain équilibre (instable) des tensions entre pouvoir économique, syndicats et l'Etat*”, en LARBIOU, Benoît: “L’immigration organisée. Construction et inflexions d’une matrice de politique publique (1910-1930)”. *Revue Asylon(s)*, núm. 4, mayo 2008, sin paginación. Un buen estudio sobre esta estructura puede consultarse en: SCHOR, Ralph: *L'opinion française et les étrangers (1919-1939)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 211-230.

cabe entender la Ley de 10 de agosto de 1932 a partir de la cual se dictaminó que por medio de decretos, ya sean de corte privado y fruto de patronales o bien creados por parte del gobierno, se podía establecer la proporción de extranjeros contratados en empresas -salvo en el caso industrial-, todo ello en aras de proteger a la mano de obra nacional¹⁰⁵⁴. Se trata, sin embargo, de un periodo muy convulso, en el que la cuestión de los extranjeros estuvo en el debate público y en el cual la derecha se posicionó taxativamente en contra de éstos; de todas formas debemos destacar la existencia de un decreto de 14 de octubre de 1936 que supuso una ventaja relevante para los emigrados: les permitía cambiar de domicilio, así como también se permitía a las familias que tuvieran algún familiar en el país gallo reunirse con ellos y se renovaron cartas de identidad.

No obstante, pasada la etapa de gobierno del Frente Popular, muy distinta fue la situación bajo el gobierno de Édouard Daladier, momento en el cual se crearon numerosos decretos, todos ellos en contra de la libertad o naturalización de los emigrantes. Destaquemos al respecto cuatro de los principales: el decreto de 14 de mayo de 1938 según el cual se limitaba la libertad de desplazamiento a este tipo de trabajadores; el decreto de 17 de junio de 1938 por el que se aumentó el control sanitario en las fronteras; los decretos de 12 de noviembre de 1938 mediante los cuales se prohibió votar a los naturalizados hasta haber transcurrido un mínimo de cinco años desde la obtención de la nacionalidad, se estipuló la necesidad de tener un permiso de más de un año de residencia para poder casarse en Francia, o se incrementó la vigilancia hacia los comerciantes forasteros, entre otras medidas; y finalmente el decreto de 12 de abril de 1939 según el cual no podían crearse asociaciones extranjeras si no contaban con una autorización del ministro del interior¹⁰⁵⁵.

Tanto la creación de los campos de internamiento, así como también varios asuntos relativos a la emigración en el contexto de la Segunda Guerra Mundial o el papel de los trabajadores extranjeros bajo el colaboracionismo, han sido temas que ya hemos planteado en el bloque dedicado al exilio español; en este punto abordaremos este contexto de una manera mucho más superficial, aludiendo únicamente a cuestiones no consideradas anteriormente en tanto que se

¹⁰⁵⁴Sobre esta cuestión es de consulta especialmente recomendada el siguiente artículo: SINGER-KEREL, Jeanne: "Protection' de la main-d'oeuvre en temps de crisi. Le précédant des années trente". *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 5, 1989, pp. 7-27.

¹⁰⁵⁵Un buen resumen del clima represivo para con los emigrantes y de la xenofobia imperante en el momento nos lo proporcionan las siguientes palabras de Elisabeth du Réau en su estudio sobre Daladier: "*L'un des décrets-lois pris en Conseil des ministres le 12 novembre était franchement xénophobe, et certains députés manifestèrent leur opposition à une politique radicalement contraire aux principes auxquels se référait le Parti radical. Depuis les premiers décrets pris en avril et mai 1938, Sarraut avait franchi un pas supplémentaire. Le 14 avril, il avait demandé à ses préfets 'une action méthodique énergique et prompte en vue de débarrasser notre pays des éléments indésirables trop nombreux qui y circulent et agissent au mépris des lois.' En mai, plusieurs décrets avaient réglementé très strictement les conditions de séjour et de police des étrangers. Le 12 novembre, un nouveau décret envisageait l'internement des indésirables dans des centres spécialisés*", en DU RÉAU, Elisabeth: *Edouard Daladier (1884-1970)*. Paris: Fayard, 1993, ebook sin paginación.

refieren estrictamente a los inmigrantes económicos y no políticos. En ese sentido es preciso comentar que, como es evidente, a causa de la guerra Francia quedó sumamente perjudicada en términos económicos, de ahí que se aplicase la ya mencionada ley de 10 de agosto de 1932 que possibilitaba fijar cuotas de mano de obra extranjera, ya fuese por criterio regional o laboral. Por otra parte, también los emigrantes se vieron claramente afectados por las tendencias ideológicas del régimen de Vichy, pues supuso el auge de una mentalidad racista y xenófoba, así como también antisemita, todo ello en el marco de la denominada revolución nacional que, a partir de 1940, pretendía regenerar el país, una voluntad perfectamente bien resumida en palabras de Debbie Lackerstein: “*The Vichy government aimed to reform national institutions, social structures and individual values in order to restore traditional, essentially French strengths. It named this project the National Revolution. There was little that was revolutionary or even new about the National Revolution. The ideals that inspired it were deeply rooted in French political culture; the continuities in policies and personnel were so strong that they survived from the Third Republic, through four years of occupation and into the Fourth and Fifth Republics. [...] It also became the main battleground for the many factions of Occupied France, especially those who sought a more radical transformation of the nation*”¹⁰⁵⁶.

Concluida la guerra, el rumbo de las políticas migratorias cambió nuevamente: las desastrosas consecuencias que tuvo el conflicto conllevaron, otra vez, la necesidad de una gran mano de obra que podría quedar cubierta gracias a la entrada de extranjeros. En ese sentido Ralph Schor considera, muy acertadamente, que en esas fechas se crearon tres estructuras gubernamentales cuya función residía principalmente en reflexionar sobre la inmigración: el *Sécretariat général de la Famille et de la Population*, creado el 4 de abril de 1945, dirigido por Alfred Sauvy y vinculado al ministerio de la sanidad pública; el *Haut comité consultatif de la Population et de la Famille*, fundado el 12 de abril de 1945, coordinado por Georges Mauco y vinculado a la secretaría general del gobierno; y el *Comité interministériel de la population et de la famille*, el cual albergaba a varios ministros y al jefe del gobierno¹⁰⁵⁷.

Si bien anteriormente hemos mencionado que en los años treinta se plantearon teorías en torno a la emigración bajo criterios de selección étnica, fue en este momento cuando realmente se teorizó sobre el asunto y se intentó aplicar; nos referimos al respecto a figuras tales como las que acabamos de señalar del demógrafo Alfred Sauvy y del geógrafo Georges Mauco, así como también el médico Robert Debré, junto a Alexandre Parodi o Pierre Tissier. A pesar de que todos ellos son figuras clave, quizás destaca especialmente Georges Mauco, autor de una tesis en 1932

¹⁰⁵⁶LACKERSTEIN, Debbie: *National Regeneration in Vichy France: Ideas and Policies, 1930-1944*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2013, p. 2.

¹⁰⁵⁷SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin..., Op. Cit.*, p. 194.

titulada *Les étrangers en France. Leur rôle dans l'activité économique*¹⁰⁵⁸, si bien todos ellos descollaron por ocupar puestos importantes y, al mismo tiempo, tuvieron un papel relevante en términos de investigación sobre migraciones. Puesto que tampoco es objetivo de la presente tesis doctoral profundizar en este asunto, podemos ejemplificar la idea de la selección étnica a partir de Mauco aludiendo a las palabras que éste escribió en 1937, sin duda muy clarificadoras: “ *parmi la diversité des races étrangères en France, il est des éléments pour lesquels l'assimilation n'est pas possible. Il y a aussi ceux appartenant à des races trop différentes: asiatiques, africains, levantins même, dont l'assimilation est impossible et, au surplus, très souvent physiquement et moralement indésirable. L'échec de nombreux mariages mixtes en est une vérification. Ces immigrés portent en eux, dans leurs coutumes, dans leur tournure d'esprit, des goûts, des passions et le poids d'habitudes séculaires qui contredisent l'orientation profonde de notre civilisation*”¹⁰⁵⁹.

Todos ellos, además, siguieron siendo figuras clave en las políticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, es decir, en el marco de la Liberación, un momento trascendental por lo que a la legislación sobre migraciones se refiere. En ese sentido podemos traer a colación nuevamente al demógrafo que acabamos de citar, pues precisamente fue Georges Mauco quien en el marco de su dirección del *Haut comité consultatif de la Population et de la Famille* trabajó en un proyecto cuyo objetivo era el de planificar la inmigración en función del origen étnico de los extranjeros, estableciendo los porcentajes que serían convenientes de cada grupo según su mayor integración y buena consideración, una cuestión analizada por Patrick Weil y muy bien sintetizada del siguiente modo: “*Les premiers dans l'ordre de 'désirabilité' sont 'les nordiques', Belges, Luxembourgeois, Hollandais, Suisses, Danois, Scandinaves, Finlandais, Irlandais, Anglais, Allemands et Canadiens, dont la proportion au sein de l'immigration totale serait finalement ramenée de 69% à 50%. C'est surtout la main-d'œuvre allemande encadré qui est visée. Les deuxièmes dans cette échelle de valeurs -ils seraient 30%- sont les 'méditerranéens', dès lors qu'ils proviennent du Nord de chacun des États concernés: Espagnols des Asturies, de León, d'Aragon et de Galice, Basques, Navarrais, Catalans; Italiens de Lombardie, Piémont, Vénétie, Ligurie, Emilie, Toscane; Portugais de la région de Beira. Les slaves, enfin, représenteraient 20% des entrées. L'introduction en France de 'tous les étrangers d'autres origines' devrait, selon Mauco, être en revanche strictement limitée aux 'seuls cas individuels présentant un intérêt*

¹⁰⁵⁸La referencia completa es la que sigue: MAUCO, Georges: *Les étrangers en France. Leur rôle dans l'activité économique*. Paris: A Colin, 1932.

¹⁰⁵⁹MAUCO, Georges: *Conférence permanente des Hautes études internationales, texte n° 3 de la mission française portant sur l'assimilation des étrangers en France*. Paris: Ed. SDN, avril 1937, citado en WEIL, Patrick: “Racisme et discrimination dans la politique française de l'immigration: 1938-1945/1974-1995”. *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, vol. 47, núm. 1, 1995, p. 80.

exceptionnel”¹⁰⁶⁰.

La selección étnica, no obstante, no llegó a aplicarse, pero sí que se produjeron cambios importantes en relación a la década precedente, debiendo aludir al respecto a la creación de dos ordenanzas especialmente relevantes para los inmigrantes: la del 19 de octubre de 1945, la cual configuraba el código de nacionalidad francesa, y la del 2 de noviembre de 1945, a partir de la cual se establecían las condiciones de entrada y estancia de los extranjeros; además, suponía la creación de la *Office National d'Immigration* (ONI), un órgano que, en cierta medida, tomó el testigo de la antigua *Société générale d'immigration* que, en términos de asociación patronal, se encargaba del reclutamiento de la mano de obra extranjera. En este caso, no obstante, se trataba de un organismo público vinculado a la administración que incorporaba representantes de sindicatos y patronales, cuya función consistía en adecuar la oferta de trabajo a la mano de obra necesaria y se cuidaba de velar por el control de las cualificaciones precisas y de la salud de aquellos que entraban en el país.

Asimismo, en esas fechas, concretamente en diciembre de 1945, se instauró un nuevo ministerio, el *Ministère de la Population*, cuyo nombre poco tiempo después pasaría a ser *Ministère de la Santé Publique et de la Population*, exactamente en enero de 1946. El hecho de que existieran varias estructuras que desempeñaban roles relevantes en la gestión de la migración provocó que hubiesen ciertas tensiones y la propia ONI sufrió las consecuencias, pues si bien se encargaba de aplicar las políticas migratorias sus acciones dependían siempre de las decisiones ministeriales; piénsese al respecto que la obtención del permiso de residencia por parte de los emigrantes implicaba que anticipadamente el Ministerio de Trabajo les hubiese otorgado un permiso de trabajo previa entrada al país. Por lo que respecta a las características de tal permiso, éste podía ser de tres tipos: temporal -válido por un año-, ordinario -válido por tres años- y privilegiado -válido por diez años-, si bien esta última tipología era compleja de obtener en tanto que suponía una casuística muy precisa: era necesario ser menor de treinta y cinco años en el momento de entrar en el país y haber residido en éste durante tres años. Mencionemos también, aunque sólo sea a modo de anotación, la cuestión colonial, pues también en esas fechas, concretamente en 1945, la administración denegó la entrada a 100.000 trabajadores argelinos, aunque dos años más tarde se concedió la ciudadanía a esta misma población, es decir, se les permitió la libre circulación por Francia, un asunto que evidentemente tuvo repercusiones en las políticas migratorias¹⁰⁶¹.

¹⁰⁶⁰WEIL, Patrick: Patrick: “Racisme et discrimination dans la politique française...”, *Op. Cit.*, p. 87.

¹⁰⁶¹Esto se considera en: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, *Op. Cit.*, p. 17.

Pero, sin duda alguna, el momento de mayor entrada de extranjeros en Francia fue desde mediados de la década de los cincuenta hasta 1974, es decir, hasta el comienzo de la crisis económica que azotó Europa. Y es que, de hecho, en torno a 1955 Francia vivió una gran recuperación y el país experimentó un enorme crecimiento económico, requiriendo, por consiguiente, entrada de mano de obra, siendo un momento de gran auge de presencia española. De hecho, en las décadas precedentes fueron los italianos, los polacos y los belgas las nacionalidades que en mayor medida proveían de la mano de obra necesaria, siendo especialmente destacable el caso de los primeros, quienes sin embargo en este momento dejaron de emigrar de una manera tan masiva en tanto que la economía italiana había mejorado notablemente en esas fechas. En consecuencia, Francia -a través de la ONI- se vio obligada a buscar trabajadores en otros lares, destacando en ese sentido los casos español y portugués, pero también tunecino, marroquí, turco y yugoslavo. Esta cuestión se advierte de manera muy clara en las realizaciones de corte documental filmadas en los años sesenta y setenta que pretenden acercarse a la inmigración, pues justamente la presencia española y la portuguesa aparecen conjuntamente en muchas de ellas, asunto que abordaremos un poco más adelante en este mismo bloque¹⁰⁶². El caso luso es, por consiguiente, especialmente significativo y guarda ciertas relaciones con las migraciones españolas, si bien en su caso la necesidad de emigrar se debía a varios factores tales como la pobreza, el régimen represivo de António de Oliveira Salazar o intentar evitar participar

¹⁰⁶²Existen numerosos estudios sobre la emigración portuguesa en general, así como también sobre aquella dirigida a Francia; mencionemos algunas de las principales aportaciones, aunque siempre conscientes que aludimos sólo a algunas de las más significativas e incurrimos, por tanto, en omitir otras que también son de interés. En relación a aquellos estudios generales, podemos destacar los siguientes: ALMEIDA, Carlos; BARRETO, António: *Capitalismo e emigração em Portugal*. Lisboa: Prelo, 1976; ANTUNES, Marinho L.: *A emigração desde 1950. Dados e Comentários*. Lisboa: G.I.S., 1973; ARROTEIA, Jorge Carvalho: *A emigração Portuguesa: Suas Origens e Distribuição*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983; FERREIRA, Eduardo de Sousa: *Origens e Formas da Emigração*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976; GONÇALVES, Albertino: *Imagens e Clivagens. Os Residentes face aos Emigrantes*. Porto: Ed. Afrontamento, 1996; GONÇALVES, Albertino: *O Presente Ausente. O Emigrante na Sociedade de Origem*. Braga: Universidade do Minho, 1986; RIBEIRO, E.C.; Cassola: *Emigração portuguesa. Algumas características dominantes dos movimentos no período de 1950 a 1984*. Porto: Secretaria de Estado das Comunidades, 1986; SERRÃO, Joel: *A Emigração Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972. Por lo que respecta a la presencia portuguesa en Francia véanse, entre otros: ANIDO, Nayade; FREIRE, Rubens: *L'Emigration Portugaise: Présent et Avenir*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978; BRANCO, Jorge Portugal: *A estrutura da comunidade portuguesa em França*. Porto: Secretaria de Estado das Comunidades Portuguesas, 1986; CUNHA, Maria do Céu: *Portugais de France*. Paris: L'Harmattan, 1988; GONÇALVES, Albertino; CUNHA MACHADO, José: "La emigración portuguesa hacia Francia en la segunda mitad del siglo XX: breve caracterización". *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, vol. 3, 2002, pp. 117-137; GONÇALVES, Albertino; GONÇALVES, Conceição: "Uma vida entre parênteses. Tempos e ritmos dos emigrantes portugueses em Paris". *Cuadernos do Noroeste*, vol. 4 (6-7), 1991, pp. 147-158; LEANDRO, Maria Engrácia: *Au-delà des Apparences: l'Insertion Sociale des Portugais dans l'Agglomération Parisienne*. Paris: Université Paris V René Descartes Sorbonne, tesis doctoral, 1992; MARTINHO, Alberto Trinidad: *Les enfants d'émigrés Portugais e France et au Portugal: "Cá e Lá"*. Niza: IDERIC, 1984; NIETO, Felix: *Jovens portugueses em França: aspectos da sua adaptação psico-social*. Porto: Jornal de Psicologia, 1985; POINARD, Michel: *Le retour des travailleurs portugais*. Paris: La Documentation Française, 1979; ROCHA-TRINIDADE, Maria Beatriz: *Immigrés Portugais*. Lisboa: ISCS, 1973.

en las guerras coloniales, siendo sumamente elevada la proporción de emigrantes clandestinos. No obstante, debemos focalizar nuestra atención en el caso español y, en ese sentido, debemos subrayar una cuestión clave como fue la instauración del convenio bilateral sobre Seguridad Social entre España y Francia el 27 de junio de 1957 mediante el cual se establecía el acceso de los españoles a los seguros sociales del país galo y viceversa con los franceses en suelo español. Asimismo en términos legislativos es fundamental que tengamos en cuenta los acuerdos complementarios del 2 de agosto de 1957, el cual suponía que, dado que los españoles estaban incluidos en las leyes francesas de seguridad social, debían tener unas condiciones exactamente iguales que los franceses en cuestiones como invalidez, enfermedad, accidente, subsidios de vejez o ayudas familiares para los hijos que restaban en España; asuntos todos ellos recogidos en el *Boletín Oficial del Estado* el 14 de septiembre de 1957¹⁰⁶³, así como también en la misma publicación de 28 de febrero de 1961¹⁰⁶⁴ se establece la necesidad de igualdad salarial y de condiciones laborales de los españoles en relación con los franceses.

En cuanto a cantidades numéricas se refiere, los españoles, junto con portugueses y también magrebíes, se convirtieron en una nacionalidad muy presente en suelo francés en la década de los sesenta, superando en número a los italianos. Por lo que respecta a la emigración de nuestro país, adjuntamos a continuación un par de tablas que exponen dos asuntos primordiales en términos de distribución territorial: la primera hace referencia a su presencia numérica en distintas regiones y la segunda atañe a las cantidades correspondientes a las principales ciudades francesas, unas cifras que en ambos casos corresponden a 1975:

¹⁰⁶³Acuerdos Internacionales.- Protocolo especial relativo al subsidio de viejos trabajadores asalariados; Protocolo especial relativo al subsidio de vejez de las personas no asalariadas que ejercen una profesión no agrícola en Francia y al régimen de seguros sociales aplicables a ciertas personas no asalariadas de la agricultura en España; Protocolo relativo al subsidio suplementario de la Ley francesa de 30 de junio de 1956, creando un fondo nacional de solidaridad; Acuerdo especial relativo a los trabajadores españoles de temporada en profesiones agrícolas; Acuerdo relativo al pago en España de las indemnizaciones por cargas familiares a los trabajadores asalariados españoles ocupados en Francia, firmados en París el 27 de junio de 1957, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 234, de 14/09/1957, pp. 817-818, Ministerio DE Asuntos Exteriores. Consultable en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1957/234/A00817-00818.pdf>

¹⁰⁶⁴Acuerdo complementario relativo a los trabajadores permanentes. Acuerdo complementario relativo a los trabajadores de temporada. Canje de notas sobre trabajadores agrícolas. Canje de notas sobre emigración clandestina y Canje de notas sobre abandono familiar, firmados entre España y Francia el día 25 de enero de 1961, publicado en: *Boletín Oficial del Estado* número 50, de 28 de febrero de 1961, pp. 3060-3065, Sección I-Disposiciones generales, Ministerio de Asuntos Exteriores, referencia BOE-A-1961-4038. Consultable en: <https://www.boe.es/boe/dias/1961/02/28/pdfs/A03060-03065.pdf>

TABLA 5

LA PRESENCIA ESPAÑOLA POR REGIONES¹⁰⁶⁵	
Regiones	Presencia española
Región de París	126.880
Languedoc-Rosellón-Mediodía-Pirineos	123.835
Auvernia-Ródano-Alpes	66.520
Provenza-Alpes-Costa Azul	49.980
Aquitania-Lemosín-Poitou-Charentes	46.325
Alsacia-Champaña-Ardenas-Lorena	31.680
Norte-Paso de Calais-Picardía	15.670
Borgoña-Franco Condado	15.055
Centro-Valle del Loira	11.835
Normandía	4.590
Países del Loira	2.170
Bretaña	1.615
Total Francia	496.155

SCHOR, Ralph: *Historie de l'immigration en France de la fin...*, *Op.Cit.*, pp. 210-211. A pesar de que hayamos extraído los datos de este libro de Ralph Schor, los hemos calculado y distribuido en función de la actual división territorial.

¹⁰⁶⁵Si bien la tabla se ha realizado a partir de los datos presentes en el libro de Ralph Schor, quien al mismo tiempo elabora una a partir de los datos que le provee el “Recensement de la population” del INSEE de 1975, las cifras aparecen repartidas según la antigua división territorial por regiones, de ahí que hayamos empleado los datos que proporciona pero calculándolos en función de las regiones que actualmente se considera que tiene Francia, es decir, desde la aprobación del proyecto de ley de reforma territorial aprobado por los diputados franceses el 23 de julio de 2014 y que entró en vigencia a partir del 1 de enero de 2016, el cual contempla doce regiones metropolitanas, Córcega, que a pesar de no ser denominada región ejerce las competencias y cinco departamentos y regiones de ultramar (Guadalupe, Martinica, Guayana francesa, Reunión, Mayotte). La referencia de la fuente donde se han obtenido los datos que luego hemos agrupado según la nueva legislación territorial es la siguiente: SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin...*, *Op. Cit.*, pp. 210-211. Sobre el concepto de región y las distintas reformas territoriales que ha habido pueden consultarse las siguientes obras: BAZOCHE, Maud: *Département ou région? Les réformes territoriales de Fénélon à Jacques Attali*. Paris: L'Harmattan, 2008; CATLLA, Michel; BÉNÉTEAU, Alain; MALLET, Louis: *Les régions françaises au milieu du gué. Plaidoyer pour accéder à l'autre rive*. Paris: L'Harmattan, 2012; DONIER, Virginie: *Droit des collectivités territoriales*. Paris: Dalloz, 2014; ORCIER, Pascal: *Régions à la découpe*. Neuilly-sur-Seine: Atlante, 2015.

TABLA 6

LA PRESENCIA ESPAÑOLA POR CIUDADES		
Ciudades	Población total	Presencia española
París	8.547.625	115.430
Lyon	1.172.035	18.350
Marsella	1.074.390	8.135
Lille	934.325	3.870
Burdeos	611.650	13.025
Toulouse	507.785	11.600
Nantes	452.070	570
Niza	437.120	1.880
Grenoble	389.775	6.150
Ruan	389.855	770
Tolón	378.235	2.790
Estrasburgo	365.075	4.510
Valenciennes	350.185	1.240
St. Etienne	338.090	2.600
Lens	328.055	345
Nancy	281.435	1.160
El Havre	264.210	510
Grasse-Cannes-Antibes	257.940	3.175
Clermont-Ferrand	252.635	4.425

SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 210-211.

Si seguimos considerando el asunto demográfico, en cuanto a cifras totales de la presencia española en estas fechas podemos traer a colación los números que nos provee el IEE, si bien con todas las reservas necesarias dado que, tal como ya hemos comentado anteriormente, estos recuentos sólo contemplan la emigración asistida y, por consiguiente, distan mucho de aquellos que proporcionan las autoridades francesas; valga también la prudencia en el caso de los datos franceses, pues tales cifras incluyen también a los exiliados españoles. No obstante, estos recuentos indican que el IEE asistió entre 1962 y 1974 a 222.239 españoles, mientras que en cambio las fuentes galas sostienen que en 1962 había en Francia nada menos que 442.000 españoles, en 1968 le correspondería el dato de 607.000 y en 1975 hablaríamos de 497.000¹⁰⁶⁶. Asimismo, Ralph Schor advierte de la moderación necesaria con la que deben leerse y comprenderse los datos que nos proporciona el INSEE, pues en tales recuentos no constaban los

¹⁰⁶⁶Estos datos aparecen en: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Emigración española, asociacionismo...”, Op. Cit., pp. 50-51.

emigrados clandestinos en tanto que preferían restar invisibles a los agentes que llevaban a cabo los censos, de la misma manera que la fiabilidad de las cifras que proporciona el Ministerio del Interior también era relativa, en este caso por ser excesivas, dado que en 1975 se incluyeron los permisos de estancia en curso de validez sin tener en cuenta las defunciones, las naturalizaciones o las partidas, unas cuestiones que no siempre eran transmitidas a las autoridades, de tal modo que la cifra más real aproximada sería precisamente aquella que se encontrase en un término medio entre los datos que proporcionan el INSEE y dicho ministerio¹⁰⁶⁷.

Si bien durante el período que acabamos de considerar la presencia española ocupa un lugar muy destacado, a partir de 1974 y a causa de la crisis no sólo hay emigrantes que retornan a sus países de origen, sino que también se reducen muchísimo los flujos de ida hacia Francia, incrementando en cambio la llegada de emigrantes externos de Europa. Puesto que la comunidad española ya no tendrá tanta relevancia, no es preciso atender con tanto detenimiento al contexto histórico y a las diversas legislaciones, simplemente anotaremos que estas fechas coinciden prácticamente con el comienzo de la presidencia de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981); es en este periodo cuando se revisaron las políticas migratorias y merece la pena destacar que se tomaron medidas para fomentar el retorno de los inmigrantes, así como para perjudicarles en su permanencia en el país, un asunto evidente si tenemos en cuenta que Lionel Stóleru, Secretario de Estado para Trabajadores Manuales e Inmigrantes (1977-1978), otorgaba nada menos que 10.000 francos a quienes volviesen a sus países y no se renovaban los permisos laborales o de residencia a aquellos que carecían de empleo, prohibiendo incluso la reagrupación familiar. Unas decisiones que en noviembre de 1978 fueron declaradas anticonstitucionales y suprimidas por el Consejo de Estado, así como también en mayo de 1978 se reunieron Rafael Calvo Ortega, ministro de trabajo, y Lionel Stóleru para atenuar la aplicación de estas medidas en el caso español, fomentando la reagrupación familiar al permitir el acceso laboral del cónyuge, la concesión del permiso de trabajo a los hijos o bien proporcionarles una prejubilación en su país de origen, promoviendo medidas para poner en marcha una formación profesional dirigida a los emigrantes de segunda generación para que pudiesen elegir residir en Francia o regresar a España¹⁰⁶⁸.

También se revisaron las políticas migratorias bajo la presidencia de François Mitterrand (1981-1995), un periodo en el que se aplicaron varias iniciativas contra la discriminación y en pos de la igualdad social; no obstante, los debates en la opinión pública, el racismo y la xenofobia o la lucha por la igualdad poco tendrán que ver con la antigua inmigración de origen europeo, pues todas estas comunidades estarán casi invisibilizadas en el seno de las grandes ciudades, trabajando

¹⁰⁶⁷SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 203.

¹⁰⁶⁸Todos estos asuntos, así como una mayor información, aparecen detallados en: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, Op. Cit. p. 253-254.

en la mayoría de casos como conserjes, en el servicio doméstico o regentando pequeños comercios.



Gérald Bloncourt: Paris, gare d'Austerlitz, 1965. Inmigrantes españoles delante de la sala de espera reservada a los trabajadores extranjeros, Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

3.2.2.1.2.- REPRESENTACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL

Una vez contextualizada en términos históricos la emigración española en Francia, procede acto seguido empezar a considerar cuál es la imagen que el cine español nos ha ofrecido de este asunto, es decir, se trata de plantear cómo nuestra cinematografía ha examinado, en términos generales, la presencia española en el Hexágono y, para poder desarrollarlo, nos acercaremos al tema del siguiente modo: primeramente efectuaremos un recorrido a través de las representaciones existentes, al margen de si la emigración obedece o no estrictamente a causas laborales e independientemente de si éstas tienen relevancia para los films, valorando las distintas tipologías de personajes y casuísticas que se proponen; acto seguido focalizaremos nuestra atención en aquellas realizaciones en las cuales justamente el cambiar de país obedece a razones eminentemente laborales y en las que, además, la emigración es el tema principal, considerando con detenimiento aquellos títulos de mayor relevancia en este sentido.

Planteado el modo en cómo hemos diseñado este punto, procede comenzar efectuando una cartografía de aquellas producciones que presentan personajes españoles en Francia, al margen de que ahonden en las condiciones laborales de éstos o en la motivación de su partida; advirtamos también que mayormente consideraremos films ambientados en el siglo XX dado que el siglo XIX ya ha sido abordado en el primer apartado de este bloque, si bien puntualmente puede que citemos alguno. Para poder estudiar este tema, hemos establecido una serie de tipologías, parecidas a aquellas empleadas en el punto dedicado a la representación cinematográfica de las causas que

motivaron la emigración española en tanto que nos permiten citar films en los cuales, si bien este hecho no tiene en sí ninguna importancia para el desarrollo de la trama, se ha optado por incluir, aunque sea de una manera muy discreta o secundaria, la presencia de algún español en Francia. Por lo que respecta a las clasificaciones que hemos establecido, éstas son las siguientes: 1) personajes que han recalado en Francia huyendo de la ley por asuntos delictivos; 2) individuos pertenecientes a la nobleza o por lo menos de una clase social muy holgada; 3) personas que se dirigen o regresan al Hexágono por razones de corte familiar; 4) artistas del ámbito del espectáculo o bien dedicados a las artes visuales; 5) emigrantes estrictamente económicos; y 6) ciertos casos puntuales de especial interés. Si dentro de alguna de estas tipologías existe algún o algunos films de relevancia, nos detendremos a analizarlos, concediéndoles en cada caso la atención que merecen en función de los intereses de la presente investigación.

Si empezamos por la clasificación mencionada en primer lugar, cabe decir que son varios los títulos que muestran a personajes españoles huyendo a Francia, tanto en el siglo XIX como en el XX y, en muchos casos, la partida responde a razones políticas tal como ya hemos considerado en el bloque sobre el exilio; aludamos en este punto, sin embargo, a algunas propuestas que muestran la escapada como fruto de haber cometido algún delito al margen de orientaciones políticas. Tal asunto aparece, por ejemplo, en diversos films sobre bandolerismo ambientados en el siglo XIX, valga a modo de ejemplo un título como *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (Armand Guerra, 1926), centrado en el enfrentamiento entre este bandido y el malvado duque de Salto y que termina felizmente con la muerte de éste a manos de Luis Candelas y con la partida del protagonista junto a su amada a Francia¹⁰⁶⁹. Pero si nos trasladamos a una cronología del siglo XX podemos mencionar realizaciones como *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943), adaptación de la obra homónima de Jacinto Benavente¹⁰⁷⁰, cuya acción se ubica en un ambiente de la alta burguesía en el cual aparece una mujer, Josefina Barona, nacida en España pero criada en París, regresando a Madrid con su esposo, hijo del corresponsal de la empresa del protagonista en París,

¹⁰⁶⁹El bandolerismo ha ocupado un lugar señalado en el cine español, sobre sus representaciones pueden consultarse los siguientes artículos o capítulos de libros: CAMPORESI, Valeria: “Mitos nacionales en contextos internacionales: los bandoleros en el cine español del franquismo”. En PAZ REBOLLO, María Antonia; MONTERO DÍAZ, Julio (Coords.): *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra 1945-1995*. Madrid: Tempo, 1997, pp. 119-128; CLAVER ESTEBAN, José María: *Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012, pp. 118-128; GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada: “Cine de Bandoleros: La Duquesa de Benamejí”. En MERINERO RODRÍGUEZ, Rafael (Ed.): *El bandolerismo en Andalucía. Actas de las III jornadas, Jauja, 23 y 24 de octubre de 1999*. Jauja: Exmo. Ayuntamiento de Lucena, 1999, pp. 149-194; SÁNCHEZ SALAS, Daniel: “El arquetipo del bandolero en el cine mudo español”. En NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto; PUEO DOMÍNGUEZ, Juan Carlos; SALDAÑA SANGREDO, Alfredo; BLESA, Túa (Coords.): *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, vol. 3, pp. 621-626. Una visión que va más allá del cine, si bien también lo considera, en: CARDINALE, Rosa: *El bandolero español entre la leyenda y la vida real. Calas en configuraciones del bandolero en textos paradigmáticos de los siglos XVII-XX*. Madrid: Editorial Verbum, 2009.

¹⁰⁷⁰BENAVENTE, Jacinto: *Rosas de otoño*. Madrid: Fortanet, 1905.

siendo ambos estafadores¹⁰⁷¹. Es interesante mencionar este largometraje en tanto que los personajes de reprobable moralidad provienen justamente del territorio galo y, además, una vez hayan perpetrado la estafa de un millón de pesetas en la firma del personaje principal pretenden, aunque sea de manera fallida, huir al país vecino siendo detenidos en la frontera. Además, el film muestra a esta mujer educada en Francia como un sujeto de dudosa reputación en tanto que seduce al marido de la protagonista para poder cumplir el mencionado robo y chantajear a la esposa del personaje principal.

Otros films representativos de estos intentos de huida hacia Francia podrían ser *No dispares contra mí* (José María Nunes, 1961), *La pistola* (Pere Font Marcet, 1961) o *Viento del sur* (José María Elorrieta, 1962). El primero de ellos gira en torno a la figura de un joven que, tras verse implicado en diversas infracciones, termina descubriendo el cadáver del marido de su amiga Lucile, una joven francesa, con la que se marcha a Francia, enamorándose de ella. Por lo que respecta al segundo mencionado, se trata de una ficción *amateur* que parte de unos hechos reales acaecidos en Francia pocos años antes, presentando el film un argumento sobre una joven que mantiene una relación con un chico poco recomendable, lo que genera una gran preocupación a sus padres y, por consiguiente, deben mantener su romance en secreto. Ante tal situación, deciden partir a Francia y el joven falsifica el pasaporte de la muchacha, huyendo ambos en un 600. Una vez en el país galo, ella trabaja como criada y él, gracias a un chico que conocen, trabaja de obrero de la construcción. Sin embargo, la posible tranquilidad a la que aspiran se ve interrumpida a causa de un sueño que tiene la protagonista tras encontrar en casa una pistola: en él ve al joven que han conocido, quien les explica que su mujer le dejó y él la asesinó con esa pistola. Como consecuencia la chica quiere librarse de tal arma y le pide al dueño de un bar si pueda guardársela, mas este los denuncia a la policía y son detenidos y deportados a España. En relación al tercer largometraje aludido, cabe decir que su protagonista ha partido a Marsella a causa de haberse dedicado al contrabando; en esta ciudad vive bajo el hombre de Henry y conoce a Genette, de quien se enamora, regresando a España, para volver definitivamente a Francia. Más allá de cuestiones argumentales concretas sobre este título o los anteriores, es evidente que la partida hacia Francia se presenta como una vía de salida ante el incumplimiento de la ley, de la misma manera que en numerosos films realizados hasta la década de los ochenta se cuestiona la moralidad de los franceses o, por lo menos, se ensalza la integridad y los valores de los españoles en contraste con personajes de esta otra nacionalidad. En menor medida, eso sí, de los ataques realizados contra los franceses en ciertos títulos españoles de los años cincuenta, algunos de cuyos exponentes ya han sido considerados en la presente tesis doctoral en el bloque dedicado al

¹⁰⁷¹Mencionemos que también esta novela fue llevada a la televisión, concretamente en el espacio “Estudio 1”: *Rosas de otoño* (Manuel Aguado, 1979).

exilio¹⁰⁷².

En relación a la segunda tipología mencionada de films que presentan españoles en el Hexágono, es decir, aquella que los muestra como nobles o ricos, cabe decir que es de poco interés para el presente estudio en tanto que poca o nula información aportan estas producciones sobre el país vecino o sobre la propia condición de los españoles, salvo un caso que destacaremos en último lugar. Empecemos, sin embargo, aludiendo a una propuesta como es *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1933), a partir de la novela homónima de Pedro Mata¹⁰⁷³, un film protagonizado por Rosita Díaz Gimeno y considerado por Kathleen M. Vernon y Eva Woods Peiró como una de las comedias cosmopolitas de este realizador, junto con títulos, también protagonizados por la misma actriz, como *Susana tiene un secreto* (Benito Perojo, 1933) o *Se ha fugado un preso* (Benito Perojo, 1933)¹⁰⁷⁴ y que en este caso presenta un argumento que sucede en varias ciudades. Sin ahondar en los detalles de éste, pues son absolutamente triviales para nuestro estudio, destaquemos simplemente que la historia gira en torno a un personaje, Juan Herrero, quien desea promocionar a una estudiante del Conservatorio como cupletista. Ésta se convierte en una gran bailarina triunfando en París y logra un contrato en Londres; él, por su parte, transita por Lisboa, Niza y Roma, enamorándose de una inglesa con la que vive una temporada, yéndose finalmente a Villefranche, en la Costa Azul.

Sin embargo, tal como ya hemos comentado, más allá de constatar la representación de españoles en Francia, el interés que puedan tener este tipo de realizaciones es exiguo para nuestro estudio, salvo un caso muy significativo, concretamente nos referimos a *La copla andaluza* (Ernesto González, 1929). Una película cuya acción se desarrolla en París y, aunque la capital francesa tiene poca importancia para el argumento, este largometraje es digno de mención en tanto que trata una cuestión de primer orden: la consideración negativa hacia lo español por parte de algunos que viven fuera de la patria y que sólo al retornar saben apreciar como es debido. Este asunto, que reencontraremos un poco más adelante en otras realizaciones, tiene una gran relevancia en esta adaptación cinematográfica de la obra teatral homónima de Antonio Quintero en colaboración con Pascual Guillén¹⁰⁷⁵, así como también aparece nuevamente en otra fiel adaptación de la misma, concretamente en *La copla andaluza* (Jerónimo Mihura, 1959). Tal cuestión se articula a partir del aprecio/desprecio hacia una manifestación cultural española como es la copla, detestada inicialmente por parte del protagonista, Don Sebastián Alcover, Marqués de

¹⁰⁷²Piénsese en *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951) o *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953).

¹⁰⁷³MATA, Pedro: *El hombre que se reía del amor*. Madrid: Compañía Ibero Americana de Publicaciones, 1924.

¹⁰⁷⁴VERNON, Kathleen M.; WOODS PEIRÓ, Eva: "The Construction of the Star System". En LABANYI, Jo; PAVLOVIĆ, Tatjana (Eds.): *A Companion to Spanish Cinema*. Oxford: Wiley Blackwell, 2013, p. 301.

¹⁰⁷⁵QUINTERO, Antonio; GUILLÉN, Pascual: *La copla andaluza*. Madrid: El Teatro Moderno, año V, núm. 188, 1928.

la Encina, si bien termina no sólo amándola sino incluso defendiéndola. Este noble reside en París y al comienzo del film se ve obligado a regresar a España al conocer la noticia de que su hijo ha falsificado su firma en unos documentos, marchándose luego a África e ingresando en el Tercio Extranjero de la Legión para terminar desertando y partiendo a América, infligiendo una nueva decepción en su padre. El argumento gira en torno a varios personajes que residen cerca de su finca en Andalucía, pero más allá de estas cuestiones, aquello que nos interesa remarcar es que al comienzo del relato el marqués atribuye la mala vida que lleva su hijo al mal ambiente andaluz del que ha formado parte y, más concretamente, culpabiliza a la copla, fuente de males y promotora de un temperamento inoportuno. Igual parecer sostiene, no en balde, otro personaje que ha estado tiempo fuera del Estado, concretamente se trata de Estanislao Mendizábal, un indiano con el que entabla conocimiento el protagonista en el marco de la Exposición de Sevilla, a través del cual procura averiguar nuevas sobre su hijo. Sin embargo, cuando se conocen, el marqués ya ha cambiado de opinión sobre la copla y, de hecho, el film finaliza con una alabanza a este género de canción en el contexto de la Romería del Rocío, a modo de defensa de esta composición popular ante el mencionado indiano. Una propuesta, por consiguiente, que derrocha costumbrismo, repleta de lugares que condensan a la perfección lo andaluz -pensemos en la mencionada secuencia de la romería del Rocío o en la Semana Santa- así como también refleja el enfrentamiento entre andalucismo y flamenquismo, apostando claramente por el primero en tanto que el segundo se presenta prácticamente como una versión pervertida y degradada de éste y vinculado a un ambiente tabernario. Asimismo es relevante destacar el personaje de Don Rafael, un emigrante que ha regresado a su tierra, ya en la madurez, que lamenta que el país no haya progresado durante su ausencia, de ahí que en la obra pronuncie lo siguiente: *“Hace veinte años que dejé esta tierra para ganar dinero o para morirme de hambre donde nadie me conociera... Y cuando he vuelto, ¿en vez de hallar un país optimista, sano y fuerte, como aquellos países que pagaron mi trabajo con su riqueza, encuentro a mi patria como la dejé: abrazada a la guitarra y cantando coplas de borrachos, de presidio y de hospital!”*¹⁰⁷⁶. Por otra parte, es preciso advertir que el hijo del marqués de la Encina es una invención del film de 1929, pues en la obra teatral no existía, así como tampoco aparecían ni el Rocío, ni la Semana Santa, ni los festejos de la Exposición del 29. Todo ello contribuyó, no obstante, a que tuviese muy buena acogida, siguiendo la estela del éxito que había cosechado la versión teatral, en la cual había cantadores de gran renombre como Pepe Marchena o Angelillo.

Por lo que respecta a la siguiente tipología de la que nos ocuparemos, ésta se refiere a

¹⁰⁷⁶QUINTERO, Antonio; GUILLÉN, Pascual: *La copla andaluza*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1929, p. 18. Citado en: CLAVER ESTEBAN, José María: *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia e Igualdad, Junta de Andalucía, 2012, p. 390.

títulos en cuyos argumentos los personajes van o vienen del extranjero por alguna causa familiar, pudiendo citar producciones tales como *Café de París* (Edgar Neville, 1943), una propuesta en la cual la joven protagonista, Carmen, tras el fallecimiento de su padre, emigra a París. A pesar de tener allí algunos amigos, éstos no la ayudan como ella preveía y debe sobrevivir como buenamente puede, vendiendo joyas familiares para seguir adelante y teniendo que vivir sola. Si bien logró empleo en una galería de arte, no consiguió adaptarse y resulta despedida. No obstante, en la capital francesa conoce artistas y se mezcla con el ambiente bohemio, regresando más tarde a su pequeño pueblo castellano, Santa Cruz de Manzanares, donde da clases de piano, lugar al que viene a buscarla Franz, un hombre que conoció en París, convertido ahora en famoso pianista. Un film cuyo interés reside justamente en la ambientación que propone de París y de los entornos bohemios, tal como ya señaló el propio director en una entrevista en la revista *Primer Plano* a raíz de su estreno¹⁰⁷⁷, así como también posteriormente otros autores lo han loado en ese sentido y lo han asimilado a obras de Ernst Lubitsch¹⁰⁷⁸. Otra marcha a París por causa de defunción la encontraríamos en *Un viaje de novios* (Gonzalo Delgrás, 1947), adaptación de la novela homónima de Emilia Pardo Bazán¹⁰⁷⁹; en este caso la acción sucede a finales del siglo XIX y quien parte es un personaje secundario, Ignacio Artegui, quien va a la capital francesa a ver a su madre que está gravemente enferma y que finalmente morirá. Sin embargo, ésta es francesa, una bretona que se casó con su padre, un español que partió a Francia en tanto que exiliado político, pues era carlista.

Poca relevancia tienen ambas, sin embargo, para el tema que nos ocupa, de la misma manera que París aparece sólo en el trasfondo de un film como *Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1955), en el cual se indica que la protagonista, Laura Mendoza, regresa de la capital francesa donde fue enviada por su madre para que estudiase. Aun así, el núcleo argumental gira en torno al enfrentamiento entre los Mendoza y los Alzaga, dos familias de terratenientes ganaderos enemistadas durante generaciones por el agua que divide sus fincas. La vuelta de París, por consiguiente, constituye el inicio de la película, presentándonos a una joven protagonista culta y de cierta clase social que regresa a un espacio rural -el film se rodó en los parajes leoneses de Riaño-; no obstante, no se efectúan contrastes ni hay alusiones a Francia a lo largo de la realización. Asimismo, también el retorno de la ciudad de la luz es el punto de arranque del

¹⁰⁷⁷Exactamente dijo lo siguiente: “Café de París es una película de ‘ambiente’, esa cosa tan difícil. Estampas de un París tan soñado como vivido, y tan vivido como soñado. Bohemia simpática, de gente que sin diez centimos en el bolsillo, nunca deja de ser ‘persona’, ¿comprendes...? Cinta limpia, ágil, que pretende ser graciosa y entretenida...”, en FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo: “Entrevista a Edgar Neville”. *Primer Plano*, núm. 169, 09-01-1944, sin paginación.

¹⁰⁷⁸Véase al respecto: FRANCO TORRE, Christian: *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*. Santander: Shangrila, Textos Aparte, 2015, p. 188.

¹⁰⁷⁹PARDO BAZÁN, Emilia: *Un viaje de novios*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1881.

largometraje *Historia de un beso* (José Luis Garci, 2002), ambientado al igual que el anterior film de Garci, titulado *You're the one (Una historia de entonces)* (José Luis Garci, 2000), en la Asturias de la posguerra, más concretamente en el pueblo de Cerralbos de Sella y en la casona familiar “Llendelabarca”, donde acaba de fenecer en 1949 el escritor Blas Otamendi. Por tal motivo, Julio, su sobrino, vuelve de Francia donde trabaja como profesor para poder asistir al entierro, rememorando su infancia y narrando la vida de este ficticio escritor de la Generación del 98 claramente inspirado en Pío Baroja. El retorno de Francia es, pues, sólo el punto de partida para transitar por el pasado y la memoria; también el regreso a España, concretamente a Almería, de la protagonista del film de *La mitad de Óscar* (Manuel Martín Cuenca, 2010) se constituye en el detonante para reabrir asuntos silenciados del pasado. Justamente en este caso el tratamiento del asunto es totalmente opuesto al del film que acabamos de mencionar de Garci, pues en vez de rememorar episodios almibarados, en esta ocasión el film pivota en torno a silencios y a un ayer escondido que aflora a causa del reencuentro de María, que regresa de París, con su hermano Óscar. El grave estado de salud del abuelo de ambos es lo que provoca el retorno de la joven, quien vuelve a Almería con su novio, un joven francés, situación que altera por completo la apática y monótona vida de su hermano, quien revive el episodio incestuoso que compartieron en el pasado.

Como acabamos de comprobar, en la mayoría de estas realizaciones Francia se constituye solamente en un pretexto o punto de partida para los films, aportando pues poca información sobre dicho país, una situación que se prolongará en algunos largometrajes de la tipología de la que ahora nos ocuparemos, es decir, aquellas producciones que cuentan con personajes que aspiran a triunfar como artistas, aunque ello no es óbice para que algunos de ellos aporten información relevante para nuestro estudio. Con respecto a estos largometrajes en los que aparecen individuos que parten a Francia para alcanzar la gloria en el ámbito del espectáculo podemos citar un par de títulos basados en figuras reales como son *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1939) o *La canción de La Malibrán* (Luis Escobar, 1951). En el caso del primero mencionado, éste parte de una obra teatral de los hermanos Álvarez Quintero¹⁰⁸⁰ y se inspira en la vida de la tonadillera Amalia Molina, presentando la historia de la bailaora Mariquilla, una joven de un pequeño pueblo andaluz, Las Canteras, que triunfó en París llegando incluso a emprender un viaje para seguir su éxito en Nueva York. Por consiguiente, con respecto a la obra teatral hay un cambio significativo en tanto que la protagonista se dedica a la danza y no al cante, así como también se emplearon más localizaciones, pues París en la pieza dramática ocupaba un papel

¹⁰⁸⁰ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín; ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín: *Mariquilla Terremoto: Comedia en tres actos*. Madrid: Imp. Clásica Española, 1930.

mucho más reducido¹⁰⁸¹. En el caso de la segunda propuesta aludida, el film gira en torno a la vida de María Malibrán, es decir, la cantante de ópera de origen español, nacida en Francia, hija de Manuel del Pópulo Vicente García, célebre tenor en París en la década de los años setenta del siglo XIX y de la soprano Joaquina Briones. El largometraje muestra cómo la solista, María, renunció inicialmente a su carrera al contraer matrimonio con Eugenio, su posterior romance con un violinista belga y sus actuaciones en la ópera de París¹⁰⁸².

Asimismo, centrada en la vida de esta mujer existe una propuesta perteneciente a la emisión “Mujeres en la historia” de Televisión Española, *María Felicia García Malibrán* (María Teresa Álvarez, 2009), una iniciativa que aborda su biografía, considerando su familia y, por tanto, su ascendencia española, así como también incluye a sus hermanos, quienes igualmente estudiaron música. Además, expone la relevancia que tenía su casa como lugar de encuentro de grandes personalidades literarias y musicales del momento, pues mantuvo, entre otros, una amistad con Chopin. Para tratar todas estas cuestiones, la realización emplea tanto declaraciones de especialistas como también una dramatización de la vida de María Malibrán y de su hermana, la solista Paulina Viardot García.

En cuanto a realizaciones que apuesten por presentar personajes ficticios, podríamos mencionar varios títulos antes de ahondar en una película relevante para nuestro estudio como es *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943). En ese sentido cabe señalar un título como es *La reina del Tabarín* (Jesús Franco, 1960), si bien en este caso la acción se ambienta en el Madrid de comienzos de siglo y gira en torno a Lolita, una cantante perteneciente a una familia de músicos ambulantes que, tras rechazar la oferta de trabajar en un teatro de alterne como *vedette*, alegando ser una mujer decente, conoce en una fiesta de gente acaudalada a Fernando, aristócrata al que toma por camarero y que se enamora de ella. Sin embargo, ésta parte a París para educarse en el cante y de este modo conseguir actuar en el célebre teatro Tabarín, logrando el éxito y reuniéndose, al final, Fernando con ella.

Puesto que poco aportan al tema que nos ocupa estos films, simplemente los mencionamos de paso, mientras que en cambio sí que depararemos nuestra atención en tres títulos de mayor relevancia para la presente investigación: *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), *Hereditario en*

¹⁰⁸¹Así lo especifica Manuel Nicolás Meseguer: “En la adaptación cinematográfica se ampliaron las localizaciones y se reconstruyeron momentos de la vida de Mariquilla que en la obra de teatro sólo aparecían por referencias, todo ello para reforzar el carácter narrativo del argumento quinteriano. De este modo, todo lo que ocurre en la película hasta la marcha de Mariquilla a París se incluía en la pieza teatral a través de la entrevista que la artista concedía al periodista Carrión tras el regreso triunfal a su pueblo”, en NICOLÁS MESEGUER, Manuel: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004, p. 162.

¹⁰⁸²La vida de esta cantante lírica ha sido llevada en varias ocasiones a la pantalla por parte de otras cinematografías, véanse al respecto los siguientes films: *María Malibrán* (Guido Brignone, 1943), *La Malibrán* (Sacha Guitry, 1944), *La muerte de María Malibrán* (Der Tod der Maria Malibrán, Werner Schroeter, 1972) o *María Malibrán* (Michel Jakar, 1984).

apuros (Miguel Iglesias, 1956) y *Rocío de la Mancha* (Luis Lucia, 1963). Más concretamente nos focalizaremos especialmente en la primera propuesta, adaptación de una zarzuela con libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y música de Ruperto Chapí¹⁰⁸³, pues en ella se exponen una serie de cuestiones de gran importancia. Por lo que respecta al argumento, la acción se sitúa en la década de los años cuarenta y se centra en la historia de la cantante Pastora, su representante Medina y un grupo de artistas andaluces, todos ellos contratados por René, un empresario francés, quien les promete trabajo en el mundo del espectáculo parisino siendo víctimas de una estafa. La mayor parte de la acción del film se desarrolla, por consiguiente, en la capital francesa, pero sin embargo el protagonismo real lo tiene España y la nostalgia que sienten los españoles al alejarse de la patria. Por ello se insiste encarecidamente en ciertos temas o detalles que subrayan esta idea, comenzando por el propio viaje en tren con destino final a Francia. Inicialmente Pastora y Medina no lograron cantar y no consiguieron ser contratados por el empresario francés, mientras sí lo alcanzaron otros artistas de una academia rival, de ahí que suban al tren dirección Los Rosales, donde viaja el francés, para que éste les escuche y les contrate. En esta secuencia [Fig. 89] hay dos asuntos clave: por una parte, la canción que entona Pastora, interpretada por Estrellita Castro, cuya letra resume muy bien de la idea fundamental que recorre todo el film; y por otra las imágenes de las vías del tren sobreimpresas en los paisajes que van dejando atrás. Es decir, se funde la figuración del alejamiento de la tierra natal con la letra de una canción que gira en torno al sentimiento que le supone a la protagonista distanciarse de Sevilla; y es que Andalucía adquiere



Fig. 89

en el film un protagonismo extraordinario que funciona de un modo metonímico: esta comunidad actúa como un equivalente a España, es decir, alejarse de Andalucía y de Sevilla en concreto equivale a alejarse de la patria. No obstante, hay un interés manifiesto en exponer también el sentimiento de pertenencia a una u otra región, de ahí los enfrentamientos cordiales que tiene la protagonista con Mariano, un joven aragonés que conoce en París, para concluir naturalmente con una alabanza global a la patria y con un hermanamiento de los españoles que se hallan lejos de ella. Esta idea, la de la tristeza que supone abandonar Sevilla, queda muy bien expresada en la letra de la canción que canta en el tren, “Adiós Sevilla”, texto de Rafael de León y música de Manuel López Quiroga, donde se expresa el dolor que siente de partir

¹⁰⁸³Se trata de una zarzuela en un acto, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 15 de octubre de 1907 e incluye los siguientes números musicales: Preludio, romanza “Mujer de vulgar historia”, quinteto cómico “Yo soy español”, dúo “Pom Pom, en Aragón he nació”, canción castiza “Un dolorcito”, plegaria “A la Virgen del Pilar”, canción de Pastora “Te quiero”, final “Al que hable mal de España”.

y el ferviente deseo de regresar¹⁰⁸⁴.

Podemos afirmar, por tanto, que ya en el momento correspondiente a la partida de Sevilla se exponen las cuestiones que articulan al film, siendo éstas de nuevo refrendadas tras la propia actuación de la joven, pues Pastora recibe una felicitación por su interpretación de parte de uno de los pasajeros el cual le comunicará que, a pesar de marcharse, se lleva consigo la patria (*“Permítame que la felicite, ha conseguido usted emocionarme, soy andaluz y me ha hecho usted recordar con su canción todo el sentimiento, toda la gracia y toda la poesía de allí de mi tierra. Se aleja usted de Sevilla, pero Sevilla estará siempre donde usted se encuentre, paisana”*), así como también el empresario francés aprovecha para zanjar las disputas entre los cantantes de distintas academias al sostener que lejos de España deben quererse, pues ése es el camino válido para alcanzar el éxito (*“Basta de disputas, señores, así no se puede continuar, hay que olvidarlo todo, todos ustedes van a vivir en París lejos de España, más que nunca han de quererse y respetarse. Venga, las manos de amigo, y a brindar juntos por el éxito, la gloria, París será nuestro”*).

Sevilla en particular y España por extensión son, por consiguiente, los verdaderos protagonistas del film, si bien su presencia se basa justamente en su ausencia, mientras que en cambio París como ciudad ocupa un lugar secundario, pudiendo ver solamente algunas vistas de la urbe al momento de la llegada de los artistas, pues ya luego todo sucede en espacios cerrados, concretamente se muestran únicamente dos espacios relevantes de la ciudad, la



Fig. 90

Ópera y la Torre Eiffel, así como también el cartel que hay en la fachada del edificio donde se alojan, una residencia para españoles llamada *“Fonda España. Pension de Famille”* [Fig. 90].

En la fonda es donde conocen a un grupo de artistas aragoneses, un motivo que permite al film poner en cuestión si son más bonitas las jotas o las coplas andaluzas, así como también a un hombre apodado *“Españita”*, un gaditano del barrio de la Viña afincado en París desde hace más de quince años y que, a pesar de ser pintor de profesión e ir a la Ciudad de la Luz para alcanzar el

¹⁰⁸⁴Concretamente la letra de la pieza completa es la siguiente: Malagueña: *“Adiós Sevilla querida / jazmín, rosita y clavé. / Adiós Sevilla querida / me voy lejos de tu vera / cuándo te volveré a vé. / Adiós Sevilla querida / en el alma mía / yo te llevaré / y aunque esté muy lejos / no te orviaré”*. Canción: *“Adiós, Sevilla la llana / cuando de ti me alejo ya ni vivo / en la crú de mi ventana, / yo por ti el corazón deo cautivo / Adiós Sevilla mía, / rincón lleno de flores / pa mi no hay alegría / ya sin tí / sabré lo que son dolores / y sabré lo que é sufrí. / Ay Sevilla de mi vía / de noche y de día / está siempre en mi. / Me deo aquí mi cancela / y er patio donde viví / me deo un amó en vela / y una rosa a medio abrí. / Me deo del sol un rayo / y mi calleja sin lú / y deo en mi crú de Mayo / la fló de mi juventud”*. / Malagueña: *“Sevilla del alma mía / jardín de la primavera / Sevilla del alma mía / a la Virgen trianera / dos velas deo encendías / pa que me traiga tu vera”*.

éxito, no lo logró y trabaja de modelo (“*Yo soy pintor, sabe usted, vine a París como otros tantos en busca de la gloria y no la encontré. Ahora sirvo de modelo y tan pronto me veo de rey como de duque, como de torero y todo sin moverme, ¿se puede negar que soy español?*”); no obstante, en el film actúa, en todo momento, como una suerte de paladín de lo español, siendo junto con las canciones el promotor más directo del alabar las virtudes de su tierra y denunciar la nostalgia y el desamparo que sienten los españoles allende su patria. Es él quien justamente pretende fomentar el espíritu de hermandad entre los aragoneses y andaluces residentes en la fonda al proponer que coman todos juntos para recordar su tierra, concretamente lo expone del siguiente modo: “*Que no señor, que no como solo, que hoy debemos de comer todos juntos como hijos que somos todos de una misma madre, para recordar juntos aquella bendita tierra. Ustedes hace unas horas que han salido de ella, yo hace muchos años que falto de allí y no sé si volveré a verla. ¿Por qué no hacemos de todas estas mesas una y comemos mirándonos a la cara?*”. También es él mismo el encargado de limar las asperezas entre Pastora y el cantante del grupo de aragoneses, Mariano - interpretado por el barítono Pedro Terol-, quienes respectivamente defienden como más bellas las composiciones de sus regiones, una idea refutada por este personaje al afirmar lo siguiente: “*Pues a mí aunque soy andaluz me gustan unas jotas bien cantadas casi tanto como unas malagueñas o*



Fig. 91

unas soleares, porque todos estos cantos son de allá, de aquella tierra que es la mejor del mundo aunque algunos no lo crean”. Todas estas son unas ideas que concluyen en una canción humorística que entona Española y que sostiene haberla compuesto “*para consolarme de este destierro y que la canto casi todos los días cuando me levanto y cuando me acuesto*”, una pieza que ya se encontraba en la zarzuela original si bien como un quinteto cómico y que sin embargo

en el film se canta con mayor brevedad y con partes suprimidas¹⁰⁸⁵.

No obstante, la idea de los enfrentamientos provocados por la competición entre la lindeza de las regiones de cada uno y de la mayor belleza de las música aragonesas y andaluzas se

¹⁰⁸⁵Transcribimos a continuación la letra de la pieza según la zarzuela, las partes subrayadas son las que se cantan en el film, el resto se omite: “*Yo soy español: / yo soy de la tierra dichosa / del vino y del sol. / Para hacer en el aire castillos / me basta un cigarro; / para estarme tendido en la cama / me basta un catarro; / para ver cómo pasan las horas / me basta un guitarra, / para darle mil vueltas al mundo / me basta una copa de vino y un jarro. / ¡Chitón! ¡Chitón! ¡Me carga la Constitución! / Paladín soy que no calla / en defensa de su fe; / soy ministro que no halla / ni un escollo en cuanto ve; / general soy que avasalla, / y sin tropas ni metralla, / yo no pierdo una batalla / en la mesa del café. / Yo tengo tesoros de superstición; / un naipe de oros / es un fortunón. / Me encantan los moros / y la Inquisición, / y voy a los toros / y luego al sermón. / -¡Santo, santo, santo, / Señor, yo pequé! / -¡Señor presidente, / no lo entiende usted! / -¡Santo, santo, santo, misero mortal! / -¡Váyase usted al toro! / ¡Granuja! ¡morrall! / Yo nunca estoy triste: / yo soy español. / A todo infortunio / mi patria resiste. / Es la única tierra que existe / que vende y revende / la sombra y el sol / Yo soy español: / soy de la tierra dichosa / del vino y del sol.*”

prolonga a lo largo del film, cantando al respecto Soledad y Mariano fragmentos de un dúo presente en la zarzuela original, “Pom Pom, en Aragón nació yo” [Fig. 91], aunque en este caso la importancia del contenido de la pieza se basa en que ambos expresan el amor por la tierra donde nacieron¹⁰⁸⁶. Empero, los problemas les alcanzarán cuando se enteren que han sido víctimas de una estafa -así aparece publicado en *Paris Soir*- y el empresario francés que los reclutó se ha dado a la fuga, por ello Pastora debe recurrir a un conocido suyo en París, José Luis Romero, pintor para el cual ella había posado y que pretende vender, para ayudarles, un cuadro a un extranjero que reside en dicha ciudad y que está enamorado de todo lo español, el inglés Míster Blay. Éste, sin embargo, no está interesado en esta pintura ni en nada que no sea Pastora, pidiéndoles a todos que vayan a su casa a dar una fiesta con su espectáculo. Así lo hacen y dicha velada se convierte en otro pretexto para seguir ensalzando España y exponer las tristezas que supone estar fuera de ella, de ahí que cuando este hombre le pregunta a la protagonista qué es lo más triste que hay en este mundo ella le responda, sin ambages, lo siguiente: “¿Lo más triste? Ay... verse lejos de la tierra de uno”. Asimismo, se reitera el interés por lo andaluz y se evidencia de nuevo el papel que desempeña Andalucía como metonimia de España, una idea que queda muy clara cuando el británico afirma lo siguiente: “yo siempre he dicho que, si España es una mujer hermosa, sus ojos son Andalucía, usted para mí es toda Andalucía y ahora me parece que España entera me mira por sus ojos”. Una posición que se expresa nuevamente en el mismo convite, cuando Mariano se opone a la propuesta que ha hecho Míster Blay a Pastora, consistente exactamente en pagarles el billete de retorno a todos si ella se queda con él, aludiendo a que, sea de dónde sea en concreto, todos vienen de un mismo lugar, diciendo lo que sigue: “Marcharnos todos a España y dejarla aquí llorando esto no puede ser, o ella se viene a España con nosotros o todos nos quedamos aquí con ella que para algo hemos pasado las mismas penas y para algo hemos nacido en la misma

¹⁰⁸⁶La letra de la composición es la que sigue, subrayamos las partes cantadas en el largometraje: Mariano: “En Aragón he nacido / porque así lo quiso Dios: / si me consultan mi gusto / también nazco en Aragón”. Pastora: “Esa es mu bonita, varga la verda; / pero iga usté una que le va a ganá. / Aquer pueblesito blanco / que está entre los olivares, / vale más que el mundo entero / porque ayí tengo a mi madre”. Mariano: “A eso de la madre / le he de contestar; / que la madre es cosa / para tos igual. / Viejecica, viejecica, / a tu Virgen que es tan güena, / dije tú que me perdone / que te quiera más que a ella”. Pastora: “De Virgen sé yo una que es un portento. / No hay en otra ninguna / más sentimiento. / Los ojos, con que lo miro / te ofrezco yo, Virgen mía, / porque no miren a otra los ojos, / con que ér me mira.” Mariano: “¡Pueés allá va esta de cariño! Es tanto lo que la quiero, / que cuando labro la tierra, / mi arado escribe en el surco / su nombre letra por letra”. Pastora: “¡Pos ayá va esta otra! / Lo yevo tan en el arma, / que cuando yoran mis ojos, / en cada lágrima mía / va una imagen del que adoro”. Mariano: “De cariño una rosa / planté en mi pecho / y los celos me espinan: / ¡malditos celos!”. Pastora: “El cariño es un niño / que yora y ríe: / el cariño sin yanto / no echa raíces”. Mariano: “Yo bendigo a todas horas / la tierra donde nací...”. Pastora: “¡Eso es de mi tierra!”. Mariano: “¡No, que es de la mía!”. Pastora: “¡Siempre se ha cantao por Andalucía!”. Mariano: “¡Pues en Zaragoza / yo la escucharía!”. Pastora: “¡Eso es de mi tierra!”. Mariano: “¡No, que es de la mía / Yo bendigo á todas horas. / Yo bendigo a todas horas...”. Pastora: “La tierra donde nací...”. Mariano: “La tierra donde nací... / Porque por algo mi madre...”. Pastora: “Porque por algo mi madre...”. Mariano: “Hizo que naciera allí...”. Pastora: “Hiso que nasiera ayí. / ¡Siempre se ha cantao / por Andalucía!”. Mariano: “¡Pues en Zaragoza / yo la escucharía!”. Para la transcripción de las canciones se ha utilizado la información proporcionada por el siguiente enlace: lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/LAPATRIACHICA.pdf

tierra aunque ella sea de un barrio y yo del de enfrente, ¡aquí no hay más barrio que España, contra! O ella se viene a España con nosotros o todos nos quedamos aquí”. Es decir, finalmente se han solventado las diferencias regionales en pos de una pertenencia común. Tras varias peripecias y ante el deseo que sienten todos por volver, Pastora le propone a Míster Blay que les organice un espectáculo para que todos crean haber ganado honradamente el dinero que requieren para regresar, aunque ella deba permanecer con el inglés, una idea que prospera si bien al final Míster Blay comprende cuánto desea ella también volver y cede. En el marco de esta función se interpretan varias canciones aragonesas y andaluzas, ninguna de las cuales pertenece a la zarzuela original sino claramente pensadas para el lucimiento de Estrellita Castro y Pedro Terol, y de entre todas ellas la más significativa, sin duda alguna, es la que se entona al final del acto, es decir, el pasodoble “España, madre querida”, cuyo estribillo es la manifestación más clara de añoranza y pesadumbre que sienten todos ellos al estar lejos del país y reza lo siguiente: “*Por ti España mía, / qué lejos me siento / y eso que no sales de mi pensamiento. / Daría ahora mismo con gusto la vía / por verte de nuevo / España querida*”¹⁰⁸⁷ [Fig. 92-94].



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94

Concluamos las observaciones sobre este largometraje aludiendo a los puntos en común y las diferencias sustanciales existentes entre el film y la zarzuela original, así como a las intencionalidades que hay detrás de cada uno de estos productos. Por lo que respecta a la forma teatral musical, evidentemente se trata de una propuesta que emplea tipismos regionales y aires folclóricos, tal como mantiene la realización y tal como sucede en otras creaciones del género chico como, por ejemplo, la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, escrita por Miguel Echegaray y

¹⁰⁸⁷La letra entera de esta pieza es la siguiente: “*Cuando se tiene una pena y se está lejos de España / no hay para el llanto pañuelo, ni consuelo para el mal, / y la tierra donde vivo se hace mucho más extraña / y el recuerdo te atormenta y te clava su puñal. / Por ti España mía, / qué lejos me siento / y eso que no sales de mi pensamiento. / Daría ahora mismo con gusto la vía / por verte de nuevo / España querida. / No hay sol el mundo que iguale a tu sol, ni nada más bello que ser español. / España madre querida / aunque estoy lejos de ti / como una estrella encendida / te llevo dentro de mí. / No quiero morir sin verte / en una tierra extranjera / y que me llegue la muerte / debajo de otra bandera. / España, madre querida, / clavel rojo de pasión, / siempre te llevo metida / dentro de mi corazón. / ¡Ay España mía! / el sol de los soles / eres para el alma / de los españoles. / Si alguno delante / de mí, te ofendiera, / con mi propia mano / la muerte le diera. / Y lleno de sangre, le haría decir / quien ofenda a España, merece morir*”.

Eizaguirre, compuesta por Manuel Fernández Caballero y estrenada el 29 de noviembre de 1898 en el Teatro de la Zarzuela. Asimismo, muchas de las obras de los hermanos Álvarez Quintero eran de corte costumbrista, manifestando un especial interés en mostrar su tierra andaluza, haciendo uso de tópicos y del pintoresquismo, asuntos que encontramos también reflejados en el largometraje a partir de la presencia del tipismo regional y del folclore andaluz y aragonés¹⁰⁸⁸; recordemos también que Estrellita Castro actuó en otro film que adaptaba una obra de estos autores, la ya comentada *Mariquilla terremoto*. Sin embargo, existen diferencias sustanciales entre la propuesta escénica y la cinematográfica, más allá de que en la versión fílmica falten canciones de la zarzuela original o de que se hayan añadido algunas nuevas que no sólo contribuyen a favorecer el lucimiento de Estrellita Castro y Pedro Terol, sino que, además, cooperan en subrayar el mensaje patriótico y nacionalista del film. Es decir, la incorporación de estas canciones incide en reforzar la idea de la añoranza por la patria y la riqueza de la misma como un todo más allá de sus regiones. Y es que, de hecho, todas las divergencias existentes entre la pieza original y su adaptación derivan justamente de esta intencionalidad; mencionémoslas y fácilmente se advertirá: la acción de la zarzuela comienza en París, concretamente en el estudio del pintor amigo de Pastora, donde los españoles aparecen pidiéndole ayuda pues ya han sido estafados; España está casado con una francesa; el empresario defraudador huye con una bailarina; y Míster Blay comprende el sacrificio que la protagonista está dispuesta a hacer para ayudar a sus compañeros y decide irse también a España para no separarse de ella. Todas estas disparidades obedecen a una misma idea, y es que el film pretende lo siguiente: centrar todo el protagonismo en los españoles, evitando referencias a Francia o reduciendo a nada a los franceses, pues únicamente habla en francés una mujer que les indicará la puerta donde vive el pintor, así como el único francés que tiene importancia para el argumento resulta ser un timador y, encima, se elimina cuanto antes del film, reduciendo al mínimo su presencia y suprimiendo que parta con una bailarina, así como también se omite que España esté casado con una francesa, presentándolo únicamente como un devoto de su país y de sus gentes. Francia en general, o París en particular, por tanto, ocupan una presencia exigua en el largometraje, cobrando en cambio todo el protagonismo España, comenzando allí el film y queriendo incidir en múltiples y numerosas ocasiones al dolor de abandonar el país, de ahí que se insista en el viaje en tren, por ejemplo, ausente en la zarzuela cuya acción ya se inicia directamente en París. Se subraya, por consiguiente, a lo largo de todo el

¹⁰⁸⁸No obstante, por lo que respecta a las aportaciones de los hermanos Quintero al cine español será muy taxativo al respecto Luis Gómez Mesa al afirmar lo siguiente: “*En cambio, Fernando Delgado tiene en su filmografía otros títulos: Cabrita que tira al monte, El genio alegre, Fortunato, La patria chica y La calumniada. ¿Enaltecen al cine español las películas 'quinterianas'? En contestación justa, no. Expresan la labor de estos autores, unos gustos y unos tiempos superados, y sirven como documentación para su conocimiento*”, en GÓMEZ MESA, Luis: *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional, Ministerio de Cultura, 1978, p. 32.

largometraje y, sobre todo, por medio de las palabras de España y de las canciones, la añoranza que sienten por el país. Por otra parte también se destaca la fraternidad que se crea entre los españoles fuera de su tierra y la eliminación de las pugnas regionales, de ahí que en el film se dé a entender que los dos protagonistas se casarán al llegar a España, mientras que, en cambio, en la versión escénica Míster Blay venía al Estado español para no distanciarse de la protagonista, un asunto totalmente suprimido en la realización donde las relaciones se establecen únicamente entre españoles y no entre españoles y extranjeros.

Por otra parte, y por lo que atañe a la superación de la competición por las diferencias regionales, como muy bien expresa Emilio José Gallardo, en esta película “*asistimos a un proceso de confrontación, contraste y posteriormente hermanamiento del folclore andaluz con el aragonés, así como a un triunfo de la españolidad en tierras francesas (los protagonistas se pasan buena parte de la película en aquel país). La escena en la que Pastora y Mariano cantan al alimón prelude la unión folclórica internacional que presenciaremos sobre todo en las coproducciones en México*”¹⁰⁸⁹. Sin embargo, qué duda cabe del gran protagonismo que tiene en el film Andalucía en general y Sevilla en particular¹⁰⁹⁰, una cuestión que también sucede en otros títulos y que podemos destacar en uno en concreto que guarda ciertas similitudes con *La patria chica*, en tanto que también está protagonizado por Estrellita Castro e igualmente muestra la nostalgia que supone partir de España, aunque en este caso el destino es Latinoamérica y su título *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939), también conocida como *Sehnsucht* en tanto que coproducción hispano-alemana, un título esencial por lo que a la emigración a ultramar se refiere. Se trata de una realización en la que Sevilla actúa también como metonimia de toda España, constituyéndose en un claro ejemplo de la “españolada”, una película que se preveía funcionaría bien para su exportación al extranjero; sin embargo no es éste un caso aislado, sino que Sevilla tuvo una importancia clave, además de en este título, en muchas de esas realizaciones coproducidas con Alemania, piénsese al respecto en propuestas como *El barbero de Sevilla* (Benito Perojo, 1938) [*Der Barbier von Sevilla*], *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938) [*Andalusische Nächte*] o *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1938) [*Marietta*]. En el caso de *Suspiros de España* se presenta nuevamente la idea de lograr el triunfo fuera de la patria mediante el folclore español y más concretamente el andaluz, revitalizando de nuevo la polémica en torno al cine español y la españolada en tanto que ésta suponía asociar este discurso costumbrista, en torno

¹⁰⁸⁹GALLARDO SABORIDO, Emilio José: *Gitana tenías que ser. Las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España – Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010, p. 25.

¹⁰⁹⁰Encontramos un interesante acercamiento al cine de los hermanos Quintero en relación a la imagen que se transmite de Andalucía en la siguiente obra: URRUTIA, Jorge: *Imago Litterae. Cine, literatura*. Sevilla: Alfar, 1984, pp. 23-29.

a la imagen andaluza, a una idea general de España¹⁰⁹¹.

Por otra parte, también aludimos a este concepto en tanto que su origen es francés y tuvo una gran importancia en la concepción que tuvieron y transmitieron de España las manifestaciones culturales galas, asunto que abordaremos poco más adelante al aludir a las imágenes de los españoles en su cinematografía¹⁰⁹². En el caso del film *Suspiros de España*, éste contiene una secuencia de especial relevancia en relación a la emigración, exactamente nos referimos a aquella que presenta a la protagonista rumbo a La Habana viajando en tercera clase -vendió su pasaje de primera para poder comprar billetes a su madre y a su padrino- y se encuentra en la cubierta con los emigrantes cuando empieza a cantar [Fig. 95-96], si bien justo antes pronuncia unas palabras que redundan en la idea ya subrayada a propósito de algunas canciones de *La patria chica* relativa al concepto de España como madre, concretamente la protagonista afirma que “*así es, pero las madres nunca abandonan a sus hijos, España va con nosotros y vivirá en nuestro corazón hecha recuerdo y esperanza y copla y suspiro*”; unas palabras que pronuncia inmediatamente antes de empezar a cantar el célebre pasodoble que da título al film, compuesto en 1902 por Antonio Álvarez Alonso



Fig. 95



Fig. 96

¹⁰⁹¹Entre las críticas más negativas que tuvo el film en tanto que “españolada” destaca sin lugar a dudas una por encima de todas las existentes que recomendamos leer en su totalidad en tanto que más allá del argumento del film es muy relevante, si bien por su excesiva longitud únicamente transcribimos unos fragmentos harto significativos: “*Hay algunas personas que opinan que, ante el cine nacional, el patriotismo debe manifestarse de forma que, suceda lo que suceda, encuentren todas las películas españolas motivos y razones para dedicar a ellas los más hiperbólicos elogios y, al mismo tiempo, silenciar sus errores y defectos. Con esta táctica, quienes la practican sistemáticamente no consiguen otra cosa que engañarse a sí mismos, defraudar a quien escucha, oyen sus dictámenes y fomentan un cine nacional blandengue y cochambroso. [...] Suspiros de España, ha acusado una desorientación de director bisoño o novel, ha fracasado, ha fracasado singularmente, por prestarse a llevar a la pantalla un argumento tan ridículo y tan poco oportuno como el que exhibe este film. [...] Pero no hay duda que el motivo principal del fiasco artístico de Suspiros de España reside en su argumento, que es chirle, convencional, cursi y antipático hasta batir el 'record' de estas cuatro cualidades. Es imperdonable que a estas alturas, cuando el cine, al igual que todos los elementos artísticos de la España nacional, debe afrontar su máximo esfuerzo para contribuir a exaltar los valores de nuestra raza, existan unos señores que hagan una película, una película española que, enarbolando el rimbombante título de Suspiros de España, intente evocar nuestras costumbres, nuestra idiosincrasia, elevando a la categoría de tipo representativo a unos andaluces agitanados, entre los que se encuentra un individuo cleptomaniaco y disoluto, y una vieja, con comportamiento de arpía, desaliñada y camorrista. El cleptomaniaco, la vieja y una mocita, que tiene intuiciones de cupletista, son los personajes encargados de representar a España en la cinta que nos ocupa. Con indignación y estupor protestamos de este monstruoso atentado, que si lo hubiesen perpetrado artistas extranjeros lo calificaríamos despectivamente de 'españolada', pues no es otra cosa la denominación que merece tal engendro cinematográfico, al que, avergonzándonos de él, repudiamos enérgicamente*”, en *Radiocinema*, núm. 24, 13-03-1939.

¹⁰⁹²Véanse al respecto las páginas 552-558 de la presente tesis doctoral.

y cuya letra fue escrita por Juan Antonio Álvarez Cantos justamente para la interpretación de Estrellita Castro.

Tal como ya advertimos, hemos concedido una mayor atención a este título dado el abanico de cuestiones de interés que presenta para nuestro estudio, pero antes de abandonar la temática de los aspirantes a dedicarse al mundo del espectáculo en Francia, queda por aludir a un par de títulos ya anunciados anteriormente, el primero de los cuales es *Herederero en apuros* (Miguel Iglesias, 1956), una propuesta que bien podemos conectar con la ya considerada *La copla andaluza* (Ernesto González, 1929) en tanto que en ambas se presenta a un personaje que tras vivir tiempo en Francia -en este caso el protagonista se marchó a los quince años a casa de sus tíos- no siente ningún tipo de afecto por las manifestaciones de la cultura española, rindiéndose al final a la belleza de las tradiciones patrias. De nuevo nos encontramos, además, con un personaje principal sevillano, Paco, que reside en París donde trabaja en un *Music Hall* y un día recibe la noticia del fallecimiento de su tío, de quien él es el heredero. Sin embargo, su sorpresa viene al conocer una de las cláusulas del testamento: para poder recibir la herencia debe torear en alguna de las plazas de España y, en caso de no hacerlo, el legado será para su cuñada. A lo largo del film, por tanto, se asiste a un paulatino cambio, pues si bien al comienzo el protagonista no sentía ningún aprecio por lo español, al final cambia de opinión; no obstante, para el tema que nos ocupa poca o nula importancia tiene Francia, pues únicamente el largometraje empieza en este país con el protagonista actuando en un local y ya luego, tras el anuncio de la herencia, la acción se desarrolla en España, siendo su país de origen el que cobra un protagonismo total. Empero, mencionemos que el largometraje comienza con vistas del país vecino, concretamente de algunas calles y de edificios clave como el Sacre Coeur o el Moulin Rouge, así como también aparecen muchos carteles con luces que indican salas de espectáculos, deteniéndose en el Lido. Acto seguido la acción arranca con el personaje principal cantando, indicándonos por medio de un diálogo establecido entre dos españolas que aguardan entre bambalinas su turno para bailar danzas folclóricas españolas que, pese a que el protagonista cante en francés, es un español, más concretamente un sevillano que se hace llamar Zepol, es decir, López al revés. La perspectiva que adopta el film ya queda perfectamente bien definida en esta secuencia inicial: después de la interpretación un compatriota le pregunta al personaje principal por qué no aplaude la actuación de bailes españoles, a lo que éste responde, de una manera muy taxativa, lo siguiente: “*No me gusta y no comprendo como esos bailes flamencos pueden gustar a un público como el de París*”; el interlocutor, estupefacto, le responde una idea clave para el film: “*¿No lo comprendes? Pues yo sí, tú y yo somos españoles y debemos ver con agrado como triunfa lo nuestro fuera de España, sería vergonzoso recibir una lección de los extranjeros*”. El protagonista contesta de nuevo con su opinión, exactamente aquella que va modificando a lo largo de la película para finalmente

comprender la importancia de las prácticas culturales españolas: “*Eh... es posible, pero no puedo evitar mi indiferencia por ese arte, yo que he nacido en Sevilla, cuna del flamenco, no he sentido jamás el deseo de lanzar un jipío ni de estropear los tacones de mis zapatos*”. Sin embargo, al término del largometraje, López cobra la mejor herencia que, según el film, puede recibir un español: a pesar de no heredar ni un centavo, pues realmente su tío había gastado su fortuna ayudando a los necesitados, recupera una riqueza muy superior a lo material, es decir, recobra el aprecio por España y lo español, así como consigue también riqueza pecuniaria por medio de un muy generoso contrato como torero que logra gracias a su actuación.

El último título al que debemos prestar atención en relación al asunto que ahora nos ocupa es *Rocío de la Mancha* (Luis Lucia, 1963), una propuesta cuya acción ya no se sitúa en Andalucía -aunque como señalaremos esta región no está totalmente ausente en el film- sino en la Mancha, más concretamente en Campo de Criptana. En este caso se explota nuevamente la idea de aquello genuinamente español, en esta ocasión la historia de Don Quijote. Se trata de un largometraje protagonizado por Rocío Durcal en el papel de la mayor de cinco hermanos huérfanos que se dedica a enseñar, cual atracción turística, los molinos de viento en los que se inspira la novela cervantina; sin embargo, un día, mientras desempeña su trabajo, provoca un accidente de tráfico entrando en contacto con una mujer que vive en Francia y a la que la joven protagonista se dispone a ayudar para compensarle los daños ocasionados en el siniestro. La mujer le propone que se vaya con ella a París para que la ayude a solucionar un asunto dada su mala situación personal y familiar, pues recientemente ha perdido a su hija y lleva tiempo distanciada de su marido. Bajo este pretexto la joven manchega decide partir para apoyarla, subrayando el film en varias ocasiones el carácter aventurero y quijotesco de la joven, una cuestión que reaparece de nuevo cuando ésta no sólo logra la reconciliación de los cónyuges, sino que se convierte en la protagonista de una obra teatral sobre esta novela, aunque el estreno finalmente resulte fallido. En cualquier caso, más allá de las banalidades propias del argumento, merece la pena destacar cómo para recordar España el asistente del marido de la accidentada recrea la ciudad de Sevilla en la cocina del domicilio parisino, rasgando su guitarra y jaleándose al grito de “*¡Olé, Ramón Montoya!*”, habiendo decorado todo el espacio con elementos del folclore andaluz -y, por extensión, español-, colgando de la pared un traje de luces o un cartel de una corrida. La protagonista del film penetra en este espacio y, antes de que entone unas seguidillas, el asistente le cuenta que de cinco a siete ese espacio es Andalucía y él un andaluz, siendo “*como una venta, y en el epicentro, Sevilla*”. Luego procede a explicarle que cada elemento de la cocina es algo de su tierra: el grifo es el Guadalquivir, que cuando lo deja correr le inunda la Maestranza, simbolizada por una palangana amarilla; una planta equivale al parque de María Luisa; el espacio por el que camina es la calle Sierpes que le conduce a su casa o una decoración de arcos de papel son un

patio y detrás de la chica está nada menos que la Giralda [Fig. 97]. Ante tal entorno imaginario le propone a la joven que cante y que así terminen con la competencia de Cádiz, entonando la chica una canción con acento andaluz a pesar de ser manchega, y es que, de nuevo, una parte, la andaluza, vale por el todo, o sea, España. La propia letra de la canción también pone de



Fig. 97

manifiesto la idea de la añoranza por el país cuando se está fuera de él: “*Don Quijote me diría ese cantar no te pega, Don Quijote me diría que no ha visto una manchega cantar por alegría, quien ha visto una manchega cantando por alegría, los molinos de viento de mi Castilla también saben de copla [...] Que en tierra extraña es cuando más de veras se siente España*”.

Considerados títulos relativos al triunfo de españoles por medio del mundo del espectáculo en Francia¹⁰⁹³, aludamos, acto seguido, aunque sea de una manera muy superficial, a algunas propuestas centradas en personajes que parten a Francia para alcanzar el éxito como artistas visuales. En ese sentido debemos diferenciar las que giran en torno a personajes ficticios de los *biopics* o documentales sobre artistas; en cualquier caso, sea una u otra tipología, se trata de películas que poca información nos aportan sobre el tema que nos ocupa, de ahí que simplemente cite algunos títulos sin ahondar en ellos, pudiendo traer a colación un par de largometrajes como *De Madrid al cielo* (Rafael Gil, 1952) o *El diario de Lady M.* (Alain Tanner, 1992), siendo el destino de los protagonistas de ambos la ciudad de París. La acción del primero se ubica a comienzos del siglo XX y ejemplifica la idea de las migraciones, ya sean interiores o exteriores, para alcanzar la fama. En él, una joven parte de su pueblo a Madrid para ser primeramente corista y luego canzonetista en un pequeño salón, mientras que el personaje de Pablo, con el objetivo de triunfar como pintor, se marcha de la buhardilla en la que subsiste en Madrid rumbo a París en búsqueda del éxito, lográndolo y regresando posteriormente para ayudar a la joven protagonista a

¹⁰⁹³ Además de las realizaciones aludidas, también debemos mencionar un largometraje como es *El pianista* (Mario Gas, 1999), pues éste presenta la historia de dos pianistas de Barcelona que parten a París y uno regresa a luchar por la República en el contexto de la Guerra Civil, mientras que el otro permanece en la capital francesa, reencontrándose muchos años más tarde; no obstante, puesto que se trata de una propuesta que considera la contienda española se ha optado por citarla en el bloque dedicado al exilio, véase al respecto la página 226, nota 497 de la presente tesis doctoral. Aludamos también a un título como es *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927), basado en la novela homónima de Alberto Insúa, llevada de nuevo al cine en 1951 por Hugo del Carril, en tanto que presenta las andanzas a principios de siglo de un bailarín de color de origen hispano, Peter Wald -cuyo nombre real es Pedro Valdés- que debutará en Madrid y triunfará en París, aunque el film irá por otros derroteros dado el color de piel del protagonista. Apuntemos también que únicamente hemos aludido a films en los que los personajes emigran para lograr el éxito en Francia o por lo menos residen allí una temporada amplia, omitiendo por consiguiente aquellos en los que el paso por este país es fruto de una mera gira, así como también hemos pasado por alto aquellas propuestas en las que la estancia en Francia es consecuencia del tránsito de personajes ambulantes.

conseguir la fama. En cuanto a la segunda propuesta mencionada, París es únicamente el lugar donde se conocen los dos protagonistas, un pintor catalán y una cantante francesa, pero él regresa a Barcelona y ella viene a visitarle, comenzando así un romance en el marco de un viaje que emprenden juntos por Cataluña, yéndose la historia por otros asuntos que nada tienen que ver con nuestro estudio.

En cuanto a producciones sobre artistas reales de nacionalidad española emigrados a Francia, subrayemos simplemente la cantidad ingente de propuestas que existen sobre célebres personajes como Salvador Dalí¹⁰⁹⁴ o Pablo Picasso¹⁰⁹⁵, así como también han recibido cierta atención Joan Miró¹⁰⁹⁶ o algún artista más secundario como por ejemplo Óscar Domínguez¹⁰⁹⁷;

¹⁰⁹⁴De entre las numerosas realizaciones existentes en torno a este artista, tanto relativas a su etapa en Francia como posterior estancia en Nueva York, destaquemos las siguientes de diversas nacionalidades, indicando entre paréntesis aquellos que son documentales [DOC] y aquellos que corresponden a cortometrajes [CM]: *España en la Feria de Nueva York* (Ismael Palacio, 1964) [DOC], *Salvador Dalí at Work* (Jonas Mekas, 1964) [CM], *Dalí in New York* (Jack Bond, 1965) [DOC], Autorretrato blando de Salvador Dalí (Autoportrait mou de Salvador Dalí, Jean-Christophe Averty, 1966) [DOC], *Salvador Dalí* (Andy Warhol, 1966) [DOC], *Musée Dalí* (Raoul Ruiz, 1980) [CM DOC], *Dalí* (Antoni Ribas, 1991), *A propósito de Buñuel* (José Luis López Linares, Javier Rioyo, 1999) [DOC], *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 2001), *tvSSFBM EHKL* (Francis Hanly, 2001) [DOC], *Dalí, être Dieu* (Sergi Schaaff, 2001), *Surrealissimo: The Scandalous Success of Salvador Dalí* (Richard Curson Smith, 2002), *Gala* (Silvia Munt, 2003) [DOC], *The Dalí Dimension* (Susi Marqués, Joan Úbeda, Eli Pons, 2004) [DOC], *Salvador Dalí: Live to Not Die* (Carmen Paez, 2004) [DOC], *The Death of Salvador Dalí* (Delaney Bishop, 2005) [CM], *Hubby/Wifey* (Todd Hughes, 2007) [CM], *Salvador Dalí* (Jens Zahorszky, 2009) [DOC], *Sin límites* (Little Ashes, Paul Morrison, 2009), *Dalí & Disney: A Date with Destino* (Ted Nicolaou, 2010) [DOC], *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2011), *El cine según Dalí* (The Cinema according to Dalí, Christopher Jones, Marie-Dominique Montet, 2013) [DOC], *Revelando a Dalí* (Carlos del Amor, César Vallejo, 2014) [RTVE], *Persistence of Memory* (Candance Amigué, 2014), *Dalí, la última gran obra* (David Pujol, 2015), o las todavía no terminadas *The Surrealist* (Philippe Mora) o *Dalí & I: The Surreal Story* (Andrew Niccol).

¹⁰⁹⁵A propósito de dicho artista, mencionemos algunas de las principales propuestas, señalando cuando se trata de documentales [DOC] y de cortometrajes [CM]: *Bezoek aan Picasso* (Paul Haesaerts, 1949) [DOC], *Picasso* (Luciano Emmer, 1955) [DOC], *El misterio de Picasso* (Le Mystère Picasso, Henri-Georges Clouzot, 1956), *Picasso* (Charles Eames, Ray Eames, 1967) [DOC], *Le regard Picasso* (Nelly Kaplan, 1967) [DOC], *Picasso* (Edward Quinn, 1969) [DOC], *Picasso entre nosotros* (Salomón Laiter, 1973), *Málaga y Picasso* (Miguel Alcobendas, 1976) [DOC], *Picasso: The Man and His Work. Part 1 (1881-1937)* (Edward Quinn, 1976) [DOC], *Las aventuras de Picasso* (Picassos äventyr, Tage Danielsson, 1978), *Museu Picasso* (Julià Ynglada, 1980) [CM DOC], *Guernica – Pablo Picasso und die Politik* (Klaus Figge, Gert Kairat, 1981) [CM DOC], *Le cantique des créature: Pablo Picasso pintor* (Frédéric Rossif, 1981) [DOC], *Homenatge a Picasso* (Antonio Chic, 1981) [DOC], *Pablo Picasso: The Legacy of a Genius* (Michael Blackwood, 1981) [DOC], *O Picasso* (Gilles Carle, Camille Coudari, 1985) [DOC], *Picasso* (Didier Baussy, 1985) [DOC], *Pablo Picasso: Réminiscences* (Fabienne Strouve, 1989) [DOC], *Picasso und die Villa Californie* (Kurt Brazda, 1992) [DOC], *Picasso, 8 historias de amor* (Luis Mamerto López-Tapia, 1992) [DOC], *El joven Picasso* (Juan Antonio Bardem, 1994) [Miniserie], *Yo Picasso* (Sharon Maguire, 1994) [DOC], *Sobrevivir a Picasso* (Surviving Picasso, James Ivory, 1996), *Matisse & Picasso: A Gentle Rivalry* (Ginny Martin, Rob Tranchin, 2001) [CM DOC], *Picasso: Magic, Sex & Death* (Waldemar Januszczak, 2001) [Miniserie DOC], *Matisse – Picasso* (Philippe Kohly, 2002) [DOC], *Picasso y sus mujeres* (Manuel Palacios, 2003) [DOC], *Paris 1907, la fureur Picasso* (Jean-Loïc Portron, 2009) [DOC], *La femme qui pleure au chapeau rouge* (Jean-Daniel Verhaegue, 2010), *Picasso, l'inventaire d'une vie* (Hughes Nancy, 2014) [DOC], *Matisse – Picasso, La Couleur et le Dessin* (Jarmila Buzkova, 2014) [DOC], *Picasso: Love, Sex and Art* (Hughes Nancy, 2015) [DOC], *Picasso, naissance de l'icône* (Stéphane Guéguan, Hopi Lebel, 2015) [DOC], *The Visit to Picasso* (Mike Booth, 2016) [CM].

¹⁰⁹⁶Mucho menor ha sido la atención que este artista ha recibido si lo comparamos con Dalí o Picasso; sin embargo, podemos destacar algunas de las realizaciones que se le han dedicado, en este caso tres documentales: *Joan Miró – Miró Graveur* (Caroline Laure, Franco Lecca, 1972), *Paris: The Luminous Years*

saliendo del ámbito de la pintura podríamos citar en el terreno del diseño de moda el caso de Cristóbal Balenciaga, objeto de atención de un reciente film de ficción español¹⁰⁹⁸.

Una vez comentadas todas estas tipologías, corresponde acto seguido abordar aquellas propuestas que muestran propiamente personajes emigrantes, es decir, españoles que han partido de España por causas laborales y económicas. Esta es la categoría que más nos interesa para nuestro estudio y los films más relevantes que la integran son *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970); sin embargo, el segundo mencionado también lo consideraremos exhaustivamente en el bloque dedicado al análisis fílmico¹⁰⁹⁹. Empecemos por el caso de *Ninette y un señor de Murcia*, film ya abordado anteriormente a propósito de la representación del exilio republicano, si bien de manera intencionada omitimos todo el contenido relativo a la emigración económica para desarrollarlo en su debido momento. Así pues, en este punto examinamos algunos aspectos clave sobre este asunto, cotejándolos con la visión que ofrece al respecto la posterior adaptación, *Ninette* (José Luis Garci, 2005). Por consiguiente, nuestro estudio se debe focalizar en la atención que se concede a la emigración económica y, por tanto, a los emigrados españoles, una categoría que corresponde al personaje de Armando Espinosa, el único de todos los que aparecen en el film que se encuentra en París por razones de corte económico; sin embargo, también el largometraje tiene un gran interés en tanto que pone de manifiesto que, si bien los exiliados se marcharon por causas de índole político, una vez en París tuvieron que trabajar y, por tanto, su categoría entronca con la de los emigrantes económicos. Para poder analizar como corresponde este título, nos acercaremos justamente estos dos temas, es decir, en primer lugar, valoraremos cuál es la imagen que ofrece del emigrado económico y sus ideas políticas y, en segundo lugar, consideraremos cuáles son las conexiones que existen entre los exiliados y los emigrantes, así como el devenir de los primeros en obreros una vez en suelo francés; ambas cuestiones las estudiaremos a partir del film de 1965, pero confrontándolo con la imagen que ofrece al respecto la posterior adaptación de 2005.

Si empezamos valorando la imagen del emigrante, cabe decir que el retrato que nos ofrece de éste no es precisamente el de un obrero sino el de un trabajador de un cierto nivel, pues concretamente el personaje de Armando Espinosa es delegado de una firma exportadora de conservas e incluso tiene a su servicio a una secretaria. Sus características, pues, son muy distintas de las que nos ofrecen muchos otros films, especialmente las imágenes que al respecto nos provee

(Perry Miller Adato, 2010) y *Joan Miró: The Ladder of Escape* (Carroll Moore, 2012).

¹⁰⁹⁷Sobre este pintor podemos mencionar un par de realizaciones, una en el ámbito del documental y otra en el terreno de la ficción que simplemente lo toma como pretexto para desarrollar una historia ambientada hoy en día; se trata de *Visite à Oscar Dominguez* (Alain Resnais, 1947) [CM DOC] y *Óscar. Una pasión surrealista* (Lucas Fernández, 2008).

¹⁰⁹⁸Concretamente nos referimos a *Balenciaga* (Oskar Tejedor, 2009).

¹⁰⁹⁹Véanse al respecto las páginas 1187-1228 de la presente tesis doctoral.

el cine francés, pero también distan mucho de aquellas que aparecen en un título español como es *Españolas en París*, propuesta a la que luego nos referiremos. Además, en el caso del film de Fernando Fernán-Gómez no sólo el emigrante goza de un buen estatus económico, sino que también posee un cierto nivel intelectual, hablando el francés con soltura y teniendo incluso inquietudes de corte cultural. Un hecho todavía incrementado en la adaptación de 2005, pues si bien en el film de 1965 éste amigo le propone al protagonista ir al cine a ver un film ruso en tanto que no puede verlos en España -y así escabullirse de tener que presentarle chicas francesas con las que dice salir de fiesta a pesar de no ser cierto- en la adaptación de José Luis Garci se va más allá y se le caracteriza con unos intereses cinematográficos concretos: le propone al protagonista ir a ver títulos como *La infancia de Gorki* (детства Горького, Mark Donskoy, 1938) o *La balada del soldado* (Баллада о солдате, Grigori Chukhrai, 1959), una cuestión que debe leerse en el conjunto de una realización a la que, como luego veremos, se le han añadido unas cuantas referencias cinéfilas inexistentes tanto en la versión anterior como en el texto teatral que ambas adaptan.

Si seguimos considerando el film de Fernán-Gómez debemos señalar que, además, continuando con la idea de querer disuadir al protagonista de salir con presuntas conocidas del emigrado, éste alude repetidas veces a lo caro que está París y le pregunta retóricamente que cómo se le ha ocurrido ir allí, que todo está imposible, una idea que la madre de Ninette, Madame Bernarda, una exiliada, ratifica. Por consiguiente, aunque sea de una manera más tangencial, se expresa el alto coste que conlleva vivir en la capital francesa, un asunto que se subraya en la versión de 2005 cuando el personaje principal le pregunta a su amigo a cuánto está el cambio del franco y éste responde que no lo sabe, pero que muy caro. Todavía más relevante es cómo se manifiesta la ideología política del emigrado, una cuestión expuesta de una manera más precisa en el film de Fernán-Gómez, pues tanto Armando como Andrés son presentados como hombres de derechas, mientras que en el caso de la posterior adaptación simplemente se alude a su falta de interés acerca de asuntos políticos. En el caso del primer film esto se aborda a propósito de los retratos que los padres de Ninette tienen colgados en su comedor, pues concretamente tienen en sus paredes a Pablo Iglesias, Lenin y Alejandro Lerroux y cuando el protagonista comunica a su amigo el desagrado que le produce quedarse en esa casa a pasar sus vacaciones, en vez de en un hotelito, se queja precisamente de estos retratos -algo que también sucede en la posterior adaptación-, contestándole su compañero que qué retratos quiere que tengan si son de izquierdas [Fig. 98-99]. Ante tal comentario Andrés le responde directamente que él es de derechas, indicándole Armando que él también lo es, pero espetándole que si esa gente lleva siendo de izquierdas desde hace treinta años ahora no habrá ido él allí para hacerles cambiar de opinión. Sobre el mismo asunto se insiste también poco más adelante, subrayando el talante de derechas

del emigrado, en la secuencia en la que Armando le presenta a Andrés el padre de la muchacha, Monsieur Pierre, pues exactamente le dice lo siguiente: “*A pesar de sus ideas es muy simpático, ya lo verás*”. Asimismo, el poco interés que tiene el personaje principal por la situación política española también aparece especialmente señalado en ambos títulos, pues si bien Madame Bernarda le pregunta si todavía hay el mismo régimen y la hija le interroga acerca de cómo está España, éste lo único que contesta es que ahí está, todavía tomando el sol.



Fig. 98



Fig. 99

Una actitud que contrasta de manera muy acusada, sin duda alguna, con la perspectiva de los exiliados, representados de una manera paródica al intentar aprovechar cualquier situación para tratar asuntos políticos con la mayor trivialidad posible, un asunto que podemos abordar considerando las conexiones existentes entre los exiliados y los emigrados económicos; en otras palabras, si bien el motivo de partida de éstos es político, su estancia en el país de acogida les supone incorporarse al mundo laboral y, por consiguiente, también tienen una dimensión como trabajadores. En este caso Madame Bernarda aparece como verdulera -si bien en ambos films se subraya que nada tiene que ver esta profesión en España o en París, pues en París es una señora de los pies a la cabeza y siempre lleva sombrero- y Monsieur Pierre trabaja en la Citroën -indicando que aquí se paga bien y no como en España-. Destaquemos algunas secuencias clave sobre las opiniones de los padres de la muchacha sobre el Estado español en tanto que le sirven a la propuesta para subrayar la diferencia ideológica entre los exiliados y los emigrantes, estando los primeros preocupados por las cuestiones de corte político -aunque sea representándolos de una manera paródica- mientras que los segundos o bien les siguen la corriente, aunque en realidad sienten un profundo desinterés por el asunto, o bien directamente se oponen a sus ideas. Destaquemos al respecto una conversación que mantiene el protagonista con el padre de Ninette a propósito de la situación económica española en la cual el exiliado sostiene que allí no se puede comer a causa del capitalismo, una cuestión ante la que Andrés le da la razón contestando con evasivas para terminar pronto, desarrollándose la secuencia de manera parecida en las dos

adaptaciones cinematográficas¹¹⁰⁰. A propósito de las discrepancias entre exiliados y emigrantes económicos sobresale un diálogo que mantienen Armando y el padre de Ninette en torno al problema agrario español, subrayando éste último que no existe tal problema e intentando Andrés darle la razón al padre de la joven para así zanjar la conversación¹¹⁰¹, una secuencia ausente en la adaptación



Fig. 100

de José Luis Garcí. Lo que sí que encontramos por igual en ambas producciones es la idea de la añoranza que siente el matrimonio de exiliados por España, un tema al que se alude en numerosas ocasiones bajo tintes cómicos; piénsese al respecto, por ejemplo, en los conciertos de gaita

¹¹⁰⁰Por lo que respecta al film de 1965, el diálogo que mantienen al respecto es el siguiente: Pierre: “[...] ¡La cocina española no tienen nada que envidiarla! Para los pocos que pueden comer, claro. Porque los demás se mueren de hambre.” / Andrés: “Bueno, tanto como esto...” / Pierre: “De hambre, Monsieur, los españoles siempre se han muerto de hambre.” / Andrés: “Bueno, no le digo que no.” / Pierre: “¿Y sabe usted por qué? Porque el factor capital prevalece sobre el trabajo y no siendo normales los instrumentos de producción, propiedad de los que los emplean, se ha llegado a la formación de dos grupos sociales que son los asalariados y los poseedores de los bienes de producción, con lo cual dificulta una distribución más equitativa de la riqueza y acentúa esta desigualdad social a la que hemos llegado.” / Andrés: “Ya, ya.” / Pierre: “Y mientras se piense en el aumento de los beneficios mediante la racionalización de la producción acelerando el volumen de esta con la estandarización Monsieur, ¡con la estandarización! Bueno, y sobre todo, puñeta, ¿qué se puede esperar de un país que sólo se alimenta de gambas a la plancha, eh? ¡Conteste usted, Monsieur!” / Andrés: “Sí, eso sí, eso sí.” / Pierre: “Y voy a demostrarle a usted que quiero España y que no la he olvidado, Monsieur. Voy a demostrárselo. Ninette, Ninette, trae la gaita.”

En relación a la misma secuencia, pero correspondiente al largometraje dirigido por José Luis Garcí, el diálogo se produce en los siguientes términos: Pierre: “Aunque para mí los franceses ponen mucha nata, mucha mantequilla, en cambio nosotros tenemos el aceite de oliva, que... el problema es que son muy pocos los españoles que pueden comer. Andrés: Hombre Monsieur Pierre, no exagere.” / Pierre: “En España no come casi nadie, España es un país que se alimenta de croquetas y gambas a la plancha y no me diga que no”. / Andrés: “No, sí yo no le digo que no, pero...” / Pierre: “¿Y usted sabe por qué? Pues se lo voy a explicar yo: nosotros vamos a impedir que el factor capital prevalezca sobre el trabajo y, no siendo normales los instrumentos de producción, propiedad de quienes los emplean, se ha llegado a la creación de dos grupos sociales, los asalariados y los propietarios de los bienes de producción, y o comes croquetas y gambas a la plancha o te mueres de hambre. ¿Qué le parece?” / Andrés: “¿Que qué me parece? Pues lo que me parece es que usted quiere mucho a España.” / Pierre: “Sólo cuando uno vive fuera de su país es cuando llega a comprenderlo de verdad y aun así a quererlo. Ninette, trae la gaita.” / Andrés: “¿Y para qué quiere usted la gaita?” / Pierre: “Para tocarla hombre, quiero demostrarle que amo a España y que no la he olvidado. Primero tocaré ‘Asturias, patria querida’, porque somos asturianos y llevamos muy dentro la madre tierra, y después ‘Ay Carmela’.”

¹¹⁰¹Exactamente las palabras intercambiadas entre Pierre, Armand y Andrés son las siguientes: Pierre: “Porque aquí trabajamos Monsieur Armand, pero también comemos, que en España ni se trabaja ni se come.” / Armand: “Eso que dice es una tontería.” / Pierre: “¿Una tontería? ¿Dice usted que es una tontería?” / Armand: “Sí señor, una tontería como una casa.” / Pierre: “¿Pero usted oye, Monsieur Martínez? Contéstele, Monsieur, contéstele.” / Andrés: “Yo creo que en el fondo Monsieur Sánchez tiene razón y que el socialismo es un movimiento necesario cuyo objetivo es la abolición de todo privilegio de riqueza mediante la supresión de los beneficios.” / Armando: “¿Pero qué dices, hombre? ¿Pero qué dices? ¿Es que en España tú no comes?” / Andrés: “Bueno, más que aquí sí, pero sé yo de cada caso...” / Pierre: “¿Lo oye usted, Monsieur Armand? ¿Y qué me dice usted del problema agrario? ¡Voyons!” / Armando: “No hay ningún problema agrario.” / Pierre: “¿Cómo que no?” / Armando: “Que no hay ningún problema agrario.” / Pierre: “¿Qué no hay ningún problema agrario?” / Armando: “No señor.” / Pierre: “Vamos a discutir eso despacio.” / Armando: “Sí señor.” / Pierre: “Contéstele Monsieur, contéstele.” / Andrés: “Bueno... un poco sí que hay Armando, para que nos vamos a engañar.” / Armando: “Bueno, yo me marchó.” / Andrés: “No hombre, no te vayas, espera un momento.” / Armando: “¿Quieres explicarme entonces por qué hablas así?” / Andrés: “Porque cuando una persona tiene razón yo se la doy, y Monsieur Sánchez tiene razón.” / Pierre: “¿Qué dice usted a eso?” / Armand: “Que me marchó.” / Andrés: “No, hombre.”

improvisados que Pierre ofrece en casa a los protagonistas [Fig. 100], en el hecho de que en ese hogar no se beba sino Valdepeñas o sidra “El gaitero”, o se coman platos españoles -cocido y fabada en la versión de 1965 y, además de estos dos platos, paella en la adaptación de 2005-. Una situación que se aprovecha para caricaturizar los puntos de vista de los exiliados cuando Pierre le pregunta a Andrés qué plato prefiere, porque debe elegir uno dado que no se puede ser conformista, es más, debe escoger uno y dar la vida por él si es preciso; una parodia que se acentúa mucho más en el film de José Luis Garci en varios diálogos, por ejemplo en aquél en el que Bernarda dice que al llegar a España lo primero que hará es visitar a la Santina de Covadonga, algo cuanto menos curioso dada la ideología supuestamente comunista del matrimonio. Incluso el espacio físico del apartamento parisino es relevante, pues si bien en el film de Fernando Fernán-Gómez hay los tres retratos ya mencionados, en el de José Luis Garci además de eso hay numerosos carteles comunistas y soviéticos [Fig. 101], así como en el dormitorio tienen colgada una imagen de Cangas [Fig. 102] -en la versión de los sesenta se indica que Pierre es de Cangas de Narcea y en la más reciente se señala que es de Cangas de Onís-.



Fig. 101



Fig. 102

Pero más allá de estas cuestiones, queremos subrayar que la conexión entre los exiliados y los emigrantes económicos aparece de un modo muy explícito en ambos films, pudiendo traer a colación una secuencia muy interesante, presente en ambas realizaciones en la que tiene lugar un diálogo en el cual el protagonista le pide al padre de Ninette que le cuente cómo es París y qué sabe de la ciudad, respondiéndole éste, en la versión de Fernando Fernán-Gómez, nada menos que lo siguiente: “*No señor, nada, ni quiero. ¿A mí qué me importa París? Yo he venido a trabajar y a comer, pero a mi esta ciudad me tiene sin cuidado [...]*”. En la adaptación de José Luis Garci todavía se lleva más allá el asunto al contestarle lo que sigue: “*Mire Andrés, a mi París me tiene sin cuidado, yo vine aquí a trabajar y a vivir por las circunstancias que usted conoce. París... París, ¿a mí qué me importa París? En cuanto a la Torre Eiffel, siempre que paso cerca de ella me tapo los ojos. Como lo oye, porque si ellos están orgullosos de su torre yo lo estoy de mi gaita, ¿y vienen los franceses a oírme tocar la gaita? No, pues yo tampoco miro su torre y así les*

chincho. ¿Qué le parece?”.

Por otra parte, dado que el murciano no sale jamás del apartamento, apenas se ven imágenes de París; quizás aparecen un poco más en la versión de 1965, pues vemos llegar a Andrés a la estación, así como se nos muestran algunos lugares típicos -los puentes del Sena o la catedral de Notre-Dame-, mientras que, en cambio, en la posterior adaptación el protagonista pasa directamente de estar tumbado en su cama en Murcia a encontrarse sentado en las escaleras del inmueble parisino. También en el primer caso aparecen en repetidas ocasiones vistas de París por medio de las alucinaciones que tiene el protagonista y derivadas de su deseo de pasear por dicha urbe, de ahí que sea coherente que éstas correspondan a los parajes más típicos y tópicos de la ciudad, pues conciernen a aquel imaginario de lugares que los españoles que no habían visitado jamás París ya conocían, a saber: el Arco de Triunfo, la Torre Eiffel o la Place Pigalle. Por otra parte, sí que en ambos films se indica con cierta precisión dónde se encuentra el piso en el que viven los padres de Ninette; en el caso de la adaptación de 2005 aparece directamente señalado “París, Quartier des Halles” y, en ambas versiones, se insiste en la cercanía del apartamento con respecto a Place Pigalle. Por consiguiente, se encuentran en el Distrito IX, el cual comprende los barrios de Saint George, Chaussée-d'Antin, Faubourg-Montmartre y Rochechouart, es decir, a la derecha del Sena, justo donde se ubican la Opera Garnier, el Casino de Paris, el Folies Bergère y numerosos cines, teatros y los grandes bulevares. De hecho, en una secuencia del film de Fernán-Gómez se ve a la protagonista salir de su lugar de empleo, las Galeries Lafayette, y tomar el metro en la parada Chaussé d'Antin, es decir, cerca de su casa. Puesto que dedicamos un apartado de la presente tesis doctoral a atender a la representación cinematográfica de los emigrantes en materia urbanística, en este punto simplemente anotamos que justamente el distrito IX no es ciertamente aquél en el que se encontraban instalados la mayoría de los españoles en esas fechas, pues si obviamos su asentamiento en las *banlieues* y centramos la atención en París, la mayoría de los militantes, ya fueran comunistas o anarquistas, se establecieron en barrios obreros de los distritos XX y XI, si bien es cierto que en la década de los cincuenta y sesenta había españoles en la zona en torno a les Halles ya que en ese momento todavía el centro no había sido rehabilitado, instalándose especialmente en los distritos XI y XIX. Justo en la década anterior, en los cuarenta, ya consta también la presencia española en les Halles y en el distrito XVI, pero sobre todo se concentraban en torno a République y Bastille, así como en los barrios periféricos donde había mayor número de industrias¹¹⁰².

Una vez atendidos algunos asuntos relevantes relativos a las adaptaciones de *Ninette y un señor de Murcia*, procede a continuación acercarnos al film más significativo sobre la

¹¹⁰²Sobre la representación cinematográfica de la presencia española en París en función de su establecimiento en distintos barrios, distritos y periferia, véanse al respecto las páginas 846-878 de la presente investigación.

representación de la emigración española en Francia; nos referimos naturalmente al ya anteriormente anunciado *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970)¹¹⁰³. Sin embargo, tal como ya hemos señalado, justamente este título es uno de los que consideramos en el bloque de análisis fílmico¹¹⁰⁴, de ahí que en este punto simplemente subrayemos algunas cuestiones del largometraje relativas a la imagen que ofrece de los emigrados españoles Francia en términos generales. Y de un modo todavía más superficial debemos acometerlo si tenemos en cuenta que, además, este título es fundamental para varios asuntos que abordamos en distintos puntos de esta tesis doctoral; acto seguido presentaremos, más que nada, una mera contextualización del film y definiremos algunas líneas de atención que ya abordaremos con el preciso detalle en los apartados preceptivos. En tal dirección debemos comenzar aludiendo, de manera muy somera, al argumento del mismo: éste se focaliza en los avatares vitales de cuatro españolas que trabajan en el servicio doméstico en París, centrándose especialmente en una de ellas, pero ofreciendo un marco muy completo del contexto social en el que se encontraban y de sus vivencias colectivas en una “*chambre de bonnes*” de una finca burguesa. Sin ninguna duda podemos afirmar que se trata del largometraje español que con mayor detalle y precisión ahonda en la emigración española en la capital francesa, proveyendo unos datos muy concretos y exactos que en la mayoría de los films se pasan absolutamente por alto, caso por ejemplo de asuntos administrativos o del día a día de parte de la comunidad española que allí residía. No es una cuestión en absoluto trivial, por consiguiente, que el propio realizador hubiese vivido él mismo como emigrante en París, experimentando por tanto de primera mano la realidad y conociendo a personas emigradas, una cuestión que abordamos en el punto dedicado a la representación de la emigración por parte de cineastas que lo vivieron en primera persona; asimismo, también participó en el guión del largometraje el guionista y realizador Christian de Chalonge, en cuyo primer film intervino precisamente Roberto Bodegas en el argumento y cuyo tema no es otro que el de la emigración portuguesa en Francia, concretamente nos referimos a una obra de gran interés como es *El salto* (O' salto, Christian de Chalonge, 1967)¹¹⁰⁵.

Tal como acabamos de indicar, a pesar de que el film cuente con una protagonista, es notable el elenco coral empleado para plantear la vida de varias criadas, pudiendo sostener al respecto que cada una de ellas juega un rol determinado en el largometraje y que, por consiguiente, su representación obedece a distintas posibles imágenes de españolas en París. Destaquemos, por tanto, qué papel desempeña cada una de ellas, comenzando por Isabel, la

¹¹⁰³Dado el renombre que obtuvo esta película, tenemos constancia de la existencia de un episodio del programa *Vivir cada día* de RTVE titulado del mismo modo y asimismo a propósito de las empleadas domésticas en París si bien bajo una óptica de no ficción. El mismo programa también dedicó un episodio a los españoles que laboraron en la vendimia francesa, un episodio titulado “Vendimiar en Francia”.

¹¹⁰⁴Considérense al respecto las páginas 1187-1228 de la presente tesis doctoral.

¹¹⁰⁵Este film en concreto se considera en las páginas 1192-1195 de esta investigación.

protagonista, interpretada por Ana Belén, una joven nacida en 1949 en Sigüenza, la mayor de cinco hermanos, cuya partida a París surge de la necesidad de ganar dinero para poder pagar los estudios a su hermano que ahora está en cuarto de bachillerato. El film se encarga de exponer su evolución como personaje, desde la chica ingenua que llega a París hasta la mujer decidida y valiente con la que concluye, presentándola en su día a día como criada en una acomodada familia parisina, mostrando sus relaciones de amistad con las otras chicas españolas al servicio de otros hogares y deparando en su relación sentimental con Manuel, un joven emigrante español, interpretado por Máximo Valverde. De este personaje también se nos indica la motivación de su partida: poder adquirir un piso en España para irse a vivir con su novia, motivo por el cual en París trabaja como chófer al servicio de una familia. No obstante, se señala que de profesión es fresador, si bien no ha podido ejercer de ello en París dado que sólo consiguió una carta de trabajo como “*employé de maison*” y, a pesar de lograr luego una oportunidad para entrar en la Renault, la ley no le permite cambiar de sector. Ya hemos comentado anteriormente que en la realización se incide en varias ocasiones en los trámites administrativos que debían realizar los emigrantes, siendo fundamental al respecto una secuencia que tiene lugar bastante al comienzo del film: en ella la protagonista desea mandar un giro a España y Manolo le indica cuál es la documentación



Fig. 103

requerida para poder hacerlo y la importancia de la “*carte de sejour*” dado que el pasaporte no sirve a tal efecto [Fig. 103]. Asimismo, la película concluye justamente con la protagonista realizando de nuevo un trámite administrativo, en este caso, no para mandar dinero o renovar el pasaporte, sino para que su hijo, fruto de su relación con Manolo que criará como madre soltera, conste con ella. A la pregunta de profesión responde “*empleada*” y entrega la carta de trabajo diciéndole el hombre de administración que consta como “*empleada del hogar*”, si bien ella comenta que tiene un contrato como empleada en unos almacenes y que únicamente le falta el cambio de oficio, a eso éste le indica que vuelva cuando le hayan cambiado la carta de trabajo.

Esta secuencia es también la que proporciona información precisa sobre su domicilio como empleada del hogar, nada menos que en la rue Alboni, sin duda una de las más emblemáticas en términos arquitectónicos del Distrito XVI y que desemboca en la estación de metro de Passy, indicando más exactamente que se trata del número 6, es decir, aquel punto en el que comienza el suntuoso Square Alboni. El hecho de situar el domicilio en este distrito en concreto evidencia el conocimiento real de la ubicación de las empleadas de hogar españolas en París, pues realmente la mayoría de ellas se hallaban en esta zona; también en el film se incide en

otros elementos de la ciudad, por ejemplo a propósito del asombro que siente la protagonista junto con Francisca, otra criada, ante el aspecto que presenta el metro, sorprendiéndose de la belleza del mismo, concretamente en relación a la estación Louvre, diciendo que casi parece un museo por el hecho de albergar una estatua; una secuencia que sirve para poner de manifiesto la procedencia rural de Francisca, una cuestión en la que se insiste en varias ocasiones, comentando ésta que no conoce tampoco el metro de Madrid. También aparecen otros lugares de la urbe, caso de la emblemática Torre Eiffel donde Isabel y Manolo se fotografían, así como al inicio del largometraje aparece una secuencia en la que vemos llegar un autocar cargado de españoles procedentes de Valencia y que bajan en una parada en la que pone “Valencia-Paris, Renfe-Iberbus”.

Vayamos al personaje de Francisca, interpretado por Tina Sainz, correspondiente precisamente a aquél de la emigrada que no logrará encontrar su sitio en París, no sólo por sentirse extranjera, sino por no conseguir dominar el idioma o comunicarse con la gente, conectando muy bien con la tipología del personaje “paleta” pero presentado siempre con una gran dignidad. Se incide por tanto, en repetidas ocasiones, en su procedencia rural, poca cultura e incluso inocencia, entablando una relación de amistad con la protagonista -Francisca la antecede en París por cinco meses-, yendo juntas a misa y será Isabel quien la acompañe a tomar el autobús para regresar a España¹¹⁰⁶.

Dioni, interpretada por Elena María Tejeiro, es posiblemente el personaje que menor interés tiene, en términos argumentales, de todo el film, pero sí que es importante su presencia en tanto que conecta con la emigración a otros países: si bien ella partió a Francia, su pareja se marchó a Alemania, más concretamente a Stuttgart, donde está trabajando para así entre los dos poder casarse una vez hayan cumplido con los plazos del coche y adquirido los electrodomésticos de la casa. Esta información la recibe el espectador por medio de una secuencia en la que Dioni le enseña fotos de ella y su novio a Isabel mientras están en la “*chambre de bonnes*”, tratándose de un momento especialmente significativo para la realización en tanto que presenta dos elementos clave: en primer lugar, por la presencia de la radio española, en la cual se escucha la canción “Brindis” de Manolo Escobar y la canción que su novio le dedica desde Alemania, “Yo te daré”, del grupo Los Stop; en segundo lugar, porque Emilia, otra de las mujeres españolas de servicio,

¹¹⁰⁶El diálogo que ambas mantienen a modo de despedida es muy ilustrativo de las mencionadas características del personaje de Francisca; transcribamos algunas de las partes más significativas al respecto: Francisca: “*Con lo contenta que vine a París, pues me voy más contenta todavía. Esto no es para mí Isabel.*” / Isabel: “*Es que no has tenido bastante paciencia. Yo también me iría muchas veces, si no fuera...*” / Francisca: “*Yo es que soy muy tonta, no he conseguido entenderme con los perros, figúrate con las personas. Tú tendrás más suerte que yo, se te ve en la cara.*” / Isabel: “*¿La suerte se ve en la cara?*” / Francisca: “*Se ve que estás contenta y eso hace mucho [...]*”. Luego se indicará al espectador que Francisca les lleva a su familia Nescafé, poniendo de manifiesto su origen rural al intercambiar ambas las siguientes frases: Isabel: “*Pero Nescafé hay en España.*” / Francisca: “*Sí, pero en mi casa no lo saben.*”

dice que un señor importante del ministerio le ha regalado una “novela”, nada menos que *La España invertebrada* de José Ortega y Gasset, preguntándole a Isabel de qué trata, si bien aquella dice no haberla leído, a lo que la protagonista, por estar escrita en castellano, le responde “*Al menos se entiende lo que dice*”. Estamos ante una secuencia que, por consiguiente, a pesar de desarrollarse en París muestra el núcleo español que se generaba en estos últimos pisos habitados por españolas y, por ello, incide en elementos clave como son la presencia de la radio en español en la capital de Francia y el papel que desempeñaba para la comunidad emigrada; también la alusión a un libro como éste, en el cual se realiza un análisis de la crisis social y política por medio de atender a la disgregación de las naciones y a la desarticulación de España en concreto, a causa del papel desempeñado por los regionalismos, no puede ser en absoluto gratuita¹¹⁰⁷. Por otra parte, también esta idea del microcosmos español que se genera en las “*chambres de bonnes*” aparece en otra secuencia del film, más exactamente cuando Dioni sube allí a los niños que cuida y comen churros porque según indica, los domingos, se desayuna a la española [Fig. 104]

Emilia, interpretada por Laura Valenzuela, es el último personaje al que tenemos que referirnos, presentado también como una empleada del servicio doméstico, aunque con un perfil muy distinto del resto de las españolas que aparecen en el largometraje. Se trata de una mujer que partió de España por motivos diversos al resto, pues en este caso se



Fig. 104

marchó hace cinco años de Sigüenza con un hombre casado que le propuso irse a París, casarse por lo civil y emprender una vida juntos, aunque dos meses más tarde éste regresó y su mujer le perdonó. A diferencia del resto, domina el francés, así como también lo hablará correctamente Isabel al final del film, y se nos indica que su profesión en su país natal era la de mecanógrafa, algo que ella misma dice que de nada sirve en España; no obstante, tiene claro que no está allí como las otras que en principio han planeado su emigración como algo temporal, sino que ella, en principio, no tiene contemplado regresar, un asunto que le comunica a la protagonista con las siguientes palabras: “*Yo hago mi vida que no es la tuya. Yo volveré a España, si vuelvo, o me*

¹¹⁰⁷ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*. Madrid: Calpe, 1922. Si bien por una parte el libro aborda origen y conformación de la nación española, por otra se centra en la situación social del país en el momento en el que se escribió la obra, considerando el estado de disgregación en el que se encuentra como fruto del peso del particularismo, es decir, de la prevalencia de los intereses de los grupos de distintas partes de la nación -Gobierno, Ejército, Iglesia...- por encima de los intereses colectivos, creándose lo que resolvió en llamar “compartimentos estancos”, malográndose un sentimiento colectivo y pudiendo derivar en separatismo. Una dispersión peninsular antecedida por la pérdida de las últimas posesiones ultramarinas y a la que, en el contexto histórico de realización de este film, podríamos sumar otra diseminación fruto de los españoles que deben partir al extranjero para poder trabajar y ganar dinero.

casaré con un millonario griego, o volveré a Sigüenza para darles a todos en la cara, o seré toda mi vida una bonne al servicio de Francia". Pero aquello más relevante del personaje es el deseo que siente por hacerse pasar por una francesa y seducir a hombres españoles que se hallan en París por negocios, un motivo que utiliza la película para exponer toda una galería de tópicos tanto de los españoles como de los franceses. Si bien ya abordaremos este asunto con mayor detenimiento en el bloque concerniente al análisis fílmico, en este punto simplemente conviene destacar que estas secuencias permiten abordar cómo los españoles veían a las francesas y, por extensión, a la moralidad del país, así como también cuáles eran los arquetipos que éstos querían exportar de ellos mismos y la opinión que tenían de la emigración. Estos asuntos se ejemplifican por medio de dos personajes en concreto, Fernando y Plácido, interpretados respectivamente por José Luis López Vázquez y José Sacristán. Emilia, por su parte, se coloca una peluca para lograr un *look* parisino y de cierto nivel social, ideando toda una historia que le cuenta a Fernando: procede de la Baja Bretaña, trabaja en las viñas, está divorciada, tiene una criada española y pasa el verano en la Costa Brava. Un pretexto que sirve para que su interlocutor defienda el papel que juegan los emigrantes para la economía española, pues cuando Emilia le dice que conoce cosas de España por mediación de su criada española, su *bonne*, una mujer ignorante, él responde que muchas como ella les haría falta, pues son fundamentales las remesas de divisas que proporcionan al país¹¹⁰⁸. En cuanto a los tópicos sobre los españoles y lo español, éstos aparecen por doquier en el film, recitando los hombres de nuestro país a García Lorca, cantando una canción de Tudela o aludiendo a su temperamento; también se insiste en repetidas ocasiones en la idea de una moralidad francesa mucho más laxa, al interés de los españoles por ir a Place Pigalle a ver un striptease, o al concepto de una mujer mucho más libre e independiente. Todos estos asuntos también están presentes hasta la saciedad en las dos adaptaciones cinematográficas de *Ninette y un señor de Murcia* -así como también en la obra de la que parten-, llegando a constituirse incluso en el núcleo de desarrollo de la comedia a la que atenderemos poco más adelante, *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973). Sin embargo, eso ya se abordará con más detalle en el análisis fílmico; además, el largometraje aporta sustanciosa información sobre el ámbito laboral de las españolas empleadas en el servicio doméstico y sobre numerosas cuestiones de interés antropológico que consideraremos en los puntos correspondientes, quedándonos simplemente por aludir en este punto a la impresión que los franceses parecen tener de los españoles. Este es un asunto que se define en el film a partir de la familia para la que trabaja Isabel, los Lemonier, quienes siempre manifiestan un trato cordial y educado hacia Isabel, si bien se deja traslucir la

¹¹⁰⁸Concretamente el diálogo que mantienen ambos personajes al respecto es el siguiente: Fernando: "*Muchas como ella nos harían falta. ¿Sabe usted que las remesas de divisas de los emigrantes españoles al año son cerca de 400 millones de dólares?*" / Emilia: "*¿De las criadas?*" / Fernando: "*Sí, también de las criadas.*" / Emilia: "*Oh, eso es de agradecer, ¿verdad?*"

idea que tienen de una España profundamente atrasada, siendo fundamental al respecto una secuencia en la que el señor de la casa le dice a la protagonista que, para hacer unos huevos pasados por agua, no es necesario rezar sino emplear la electricidad, mientras que Isabel simplemente rezaba un padrenuestro para no exceder el tiempo de cocción que precisan; asimismo, también se muestra el desconocimiento patente del idioma cuando éste intenta decirle cosas en español y se las dice en italiano. No obstante, sí que es cierto que se produce un acercamiento entre el idioma francés y el castellano, pues al final del film la señora Lemonier conoce algunas palabras del español mientras que la protagonista ha aprendido el francés. Muy distinto es, en cambio, el trato que le ofrece una mujer española de clase alta que la familia Lemonier convida a su casa, Madame Soto de la Cañada, quien no quiere ni tan siquiera darle la mano, en el marco de una secuencia que termina con el enfado de la protagonista tras un malentendido de corte idiomático.

Una vez comentadas todas estas cuestiones y teniendo presente que nos referiremos nuevamente a este film en repetidas ocasiones a lo largo de los siguientes puntos, además de dedicarle una atención monográfica en términos de análisis fílmico, procede acto seguido aludir a las últimas realizaciones que valoraremos en este espacio dedicado a plantear, en términos generales, el tratamiento cinematográfico de la emigración española en Francia y a atender a las principales líneas presentes en los films; concretamente se trata de las siguientes: *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972), *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), *Amor casi... libre* (Fernando Merino, 1975) y *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976) en el ámbito de la ficción, y el *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971) y *Camino a casa* (Adolfo Dufour, 2007) por lo que a la no ficción se refiere.

En relación al primer largometraje citado, cabe decir que se trata de una interesante propuesta en varios niveles en la medida en que está protagonizada por Alfredo Landa, un actor que, en repetidas ocasiones, representó el papel de un español en el extranjero. Del mismo modo, ofrece varias imágenes de París que encontramos en numerosos títulos españoles cuyos personajes se dirigen o residen en esta ciudad. Por lo que atañe a su argumento, cabe decir que éste gira en torno a las aventuras que vive el protagonista, Juan, un hombre que habita en un pueblecito de Huesca llamado Almenas del Jalón. En este enclave desempeña numerosos oficios -igual que también lo hacía el protagonista de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970)-, trabajando de entrenador de fútbol, en un colmado, en un restaurante como camarero y cocinero al mismo tiempo y como secretario y administrador de Don Rafael, el hombre rico de la localidad. Justamente es éste quien le encarga una misión que le supone trasladarse a París: le pide que encuentre su hija Pura y a su nieta, pues él la expulsó de casa, tiempo atrás, al quedarse

embarazada siendo soltera. De esta manera, Juan debe partir a París en su búsqueda y ello podría inducir a pensar que desempeñará el prototípico papel de un paleta que parte al extranjero, tal como sucede en títulos como *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971) o el ya aludido *Vente a Alemania, Pepe*. Sin embargo, no es del todo así, pues en este caso él viaja con ciertas nociones de francés gracias a su hermana, una chica muy moderna que desea emigrar del pueblo a toda costa (*“Pero como no adquiramos cultura, nos pudrimos en este pueblo como nuestros padres y a mí la idea me pone contentita. En fin, qué le vamos a hacer, allá tú?”*) y que, además de practicar kárate, estudia francés y sabe inglés, de ahí que haga una pintada en la que le indica a Don Rafael que es un explotador, seguido de la expresión *“Go Home”*. Una situación, pues, bastante inverosímil para alguien que reside en un entorno tan rural, aunque somete a su hermano a varias lecciones de francés y, gracias ello, éste podrá comunicarse con más o menos fortuna en la capital gala.

Antes de considerar sus experiencias allí, cabe decir que el film comienza precisamente con imágenes de esta ciudad, mostrando primero un relieve del Arco de Triunfo y luego la cámara se aleja para filmar los Champs Elysées, uno de los puentes del Sena, la Torre Eiffel -así como dos personas besándose-, el Campo de Marte, Notre Dame, vistas del Sena, una pintora a las orillas del río, un *bateau mouche* o la estatua de la libertad. Unos espacios, casi todos ellos, que aparecen en numerosas películas que abordan la presencia española en París, pudiendo remitir al respecto a *Españolas en París, Amor casi... libre* -que comentaremos en breve- o incluso a la ya considerada *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965), pues aunque el protagonista jamás llegue a visitarlos, sí que se alude a ellos. Con todos estos lugares se contrapone la imagen del pueblo aragonés, que aparece justo después de éstos y a ellos se suma, un poco más adelante, Pigalle, también presente en muchas realizaciones que muestran a los españoles en busca de una libertad de la que no gozaban aquí en España. No obstante, existe una diferencia sustancial entre el film que ahora nos ocupa y el resto, pues en éste el protagonista jamás pretende ir a ligar o persigue a mujeres, sino que casualmente, como veremos, conoce a una y se enamoran. Por tanto, esta película presenta notables divergencias con el resto, pues tal como ya hemos anticipado tampoco termina de representar a un hombre totalmente perdido en la gran ciudad e incomunicado, si bien sí que es cierto que su hermana precisa que él sólo ha salido del pueblo para hacer la comunión en Zaragoza y él coloca todo el dinero que tiene en la maleta, algo que ella le comunica que es poco precavido. No obstante, se incluye una interesante secuencia relativa a su llegada a la estación de Austerlitz de París y las imágenes proporcionadas recuerdan a las del Alfredo Landa de *Vente a Alemania, Pepe*, paseando en ese caso por la estación de Múnich. Al salir del andén, tropieza con una monja y le tira el rosario al suelo; sin embargo, se trata de una trampa, pues la mujer resulta ser una ladrona que aprovecha estas confusiones para robar y se

lleva su maleta. Así, el protagonista se ve obligado a preguntar a un gendarme, chapurreando el francés, dónde se encuentra la comisaría, aunque no termina de entender las indicaciones que le proporciona y opta por preguntarlo a unos taxistas, respondiéndole una mujer y sigue sin comprender la dirección que tiene que seguir. De hecho, si finalmente descubre cómo llegar allí es gracias a un par de hombres que se le cruzan por el camino haciendo *footing* y que resultan ser de Albacete; no tiene desperdicio, por otra parte, que después de acompañarle corriendo y tras precisar que les venía de paso, pronuncien la siguiente frase: “*Además, como no nos ayudemos nosotros...*”.

No podemos pasar por alto que en el film aparecen importantes tópicos sobre España articulados a partir de la comida, pues el jefe de policía que le atiende, llamado Philippe, resulta ser un enamorado de nuestra gastronomía y se lo lleva a casa para que le prepare una paella, un plato que conoce a causa de haber pasado las vacaciones en España. De hecho, también esta idea del turismo de los franceses a nuestro país aparece en títulos como *Españolas en París* o en la propuesta francesa *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6ème étage*, Philippe Le Guay, 2010). También ello le sirve de pretexto a la película para que éste y su esposa hablen el español, de ahí que la mujer le diga al protagonista la siguiente frase a propósito del plato que ha preparado: “*Como dicen ustedes, va a estar de rechupete*”. Y es que no faltan elogios hacia la gastronomía española y hacia el país en general, pues después de comer Philippe pronuncia la siguiente oración: “*Qué país, qué país el suyo. La paella mejor que la de la Alicante, n’est-ce-pas, jolie?*”. Su mujer responde afirmativamente y le piden que mañana les haga otra, llegando a proponer la mujer de Philippe que podrían montar un restaurante español; más adelante, en otras secuencias le veremos preparar fabes y un cocido madrileño. A pesar de que no lleguen a hacerlo, es interesante la cuestión laboral, pues justamente el policía le consigue un trabajo a Juan como camarero en el club de *strip-tease* que posee su cuñado; sin embargo, el primer día ya resulta despedido al verse involucrado en una reyerta a causa de cometer errores con los clientes al quedarse embelesado al ver desnudarse a una de las mujeres que allí actúa. El siguiente trabajo que desarrolla es el de boxeador, aunque también termina mal porque debe dejarse ganar y le tiran de la oreja, un hecho que siempre le provoca un sobresalto y le hace entrar en cólera y arremeter contra quien sea. Este el pretexto para que termine en el calabozo y allí vea, en la celda contigua, a una mujer que resulta ser Sophie, la falsa monja que le robó. Este personaje tampoco tiene desperdicio porque resulta ser una mujer argelina que habla numerosos idiomas -español, inglés, francés y árabe- y vive en un barco que le dejó su padre, quien trabajaba en el puerto de Argelia antes de que tuvieran que irse. Con la finalidad de impresionar a esta mujer y recuperar el dinero que ella le robó, se hace pasar por un importante mafioso en España y le pide a la chica que le lleve ante la persona que tiene la cantidad que le robaron, un hombre llamado Michel Le Mokó,

evidente alusión al personaje del film *Pépé le Moko* (ídem; Julien Duvivier, 1937), presente también, posteriormente, en muchos de los derivados de esta película de Duvivier. Este jefe del hampa vive en Pigalle, nuevamente un espacio recurrente en toda esta nómina de films españoles que estudiamos y esta propuesta muestra el lugar de noche, pudiendo ver las luces de neón de los distintos clubs. Al margen de las peripecias que suceden en torno a este personaje, es interesante subrayar que Sophie se enamora de Juan y el protagonista logra averiguar cosas sobre el paradero de Pura: ésta se fue a vivir hace un año a Bessancourt, junto a su hija, colocándose en un colegio religioso; no obstante, la madre murió y la hija regresó a París y no tienen pistas para encontrarla. Además, también anteriormente se indicó que habían vivido en el número 13 de la rue Duvivier, es decir, en el VII *arrondissement*. Finalmente, logran dar con la hija gracias a que la pintó otro español residente en la capital, interpretado por José Sacristán, actor que, en varias ocasiones, ha representado el papel de español emigrado en Francia en comedias como las citadas *Vente a Alemania*, *Pepe*, *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967) o la reciente *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015). Éste hombre, que vive de modo bohemio en una buhardilla en Montmartre -de ahí que aparezca en la realización el Sacré Coeur- y se dedica a pintar cuadros, será el encargado de crear una serie de réplicas de las obras que tienen en su casa los señores Laplace, un matrimonio de avanzada edad que contratan a Juan y a Sophie como criados suyos tras probar una comida que prepara el protagonista y quedar enamorado de los platos españoles, así como también de la joven argelina, llegando casi a suplicarle a Juan que trabaje para él: “*Yo le daré todo lo que me pida, eh? Todo*”-. Las copias de los cuadros se hacen porque Le Mokó planea robar en esa casa las obras y el personaje principal, en vez de impedirlo, quiere que roben unas réplicas y no los originales, entre los que se encuentra, por cierto, un Miró. El film concluye con la boda de la hija de Pura y el pintor, pues éste la había dejado embarazada y Don Rafael no piensa permitir que se repita una historia parecida a la que sucedió con su hija, así como se concreta que Juan y Sophie se casarán esa misma tarde.

Por lo que respecta al segundo film mencionado, *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), cabe decir que la emigración propiamente ocupa en él un lugar incidental en la medida en que el emigrante es un personaje secundario del mismo, concretamente personalizado en una camarera del hotel de Biarritz en el que se alojan los protagonistas en su escapada francesa para ver películas eróticas y tener alguna que otra aventura. El periplo migratorio se plantea como una mera cuestión temporal, pues de esta mujer, llamada Paula, se indica que procede de Turégano y su etapa trabajando en Biarritz se justifica por su voluntad de ahorrar dinero y regresar a Segovia, ciudad donde pretende montar una mercería que llamará “La

Parisienne”¹¹⁰⁹; es decir, aprovechará la reputación que la moda tiene en París, igual que también lo hace Ninette en la versión de José Luis Garci que denominará a su tienda de modas con el mismo nombre de la obra de Mihura, *Ninette modas de Paris*. Además de la alusión a la emigración, también este personaje es relevante para el film en tanto que permite crear una clara oposición entre la moralidad francesa y la española, presentando a esta mujer como una persona decente y recatada cuya actitud contrasta notablemente con la libertad de la que hacen gala las francesas; encontramos en el film numerosos comentarios pronunciados por los protagonistas a propósito de la libertad sexual de las francesas y de las europeas en general, así como de lo avanzada que está Europa en contraposición con España. Este tipo de consideraciones se convierten casi en una constante del largometraje, así como también lo son las alabanzas a los hombres españoles, siendo sobre todo el personaje interpretado por José Sacristán el que en más ocasiones alude a estos asuntos. Eso sí, en el film el paso por Francia siempre se plantea como una escapada, un viaje, pues ninguno de los personajes manifiesta el deseo de quedarse en el extranjero e, incluso la camarera española que debía volver al cabo de un año y medio, regresa a España para casarse con el protagonista, es decir, uno de los españoles que salió de viaje para estar con francesas vuelve con la única española que se han encontrado.

En relación al tercer título aludido, es decir, *Amor casi... libre* (Fernando Merino, 1976), cabe hacer notar que, si bien en él aparece un personaje español en París, éste no cumple el perfil de un emigrante; no obstante, igual que en el caso del último film citado, es una propuesta señalada por lo que a la contraposición entre España y Francia se refiere. Sinteticemos muy brevemente el argumento del mismo para poder considerar algunas cuestiones y hagámoslo destacando que el protagonista, Renato, es un hombre que vive en Guadalajara, trabaja en una autoescuela y no tiene suficiente dinero para casarse con su novia. Ante tal situación, decide presentarse a un concurso de un producto llamado “Foscafé” cuyo premio puede ser ganar un millón o bien un viaje a París de un mes. Renato gana justamente la opción mencionada en segundo lugar y, dado que no está casado, debe emprender sólo esta aventura que permite cotejar de manera cómica y paródica las actitudes, costumbres y moral propias españolas con aquellas en boga en territorio francés. Esta cuestión ya se expone incluso antes de que el personaje principal

¹¹⁰⁹A propósito de la emigración de este personaje sólo hay dos secuencias en el film de cierta relevancia, aquella relativa al momento en el que se conocen ella y el protagonista, Serafín, interpretado por José Luis López Vázquez, quien al enterarse de que es de Turégano le dice que se alegra, porque “*encontrar una compatriota en tierra extraña siempre le da a uno moral*”; y aquella en la que se precisan las razones de la emigración, manteniendo ambos personajes el siguiente diálogo: Paula: “*Ya lo ve, de trabajar como una burra y ahorrar para una mercería.*” / Serafín: “*Ah, ¿y no le da miedo estar sola?*” / Paula: “*¿Por qué? Si una no quiere no se la come nadie. Aquí me queda justo año y medio, en cuanto pague el último plazo a Segovia. ¿Qué le parece el nombre de la tienda? Le voy a poner ‘La Parisienne. Encajes, hilos y bordados’ y abajo el cartelito para fardar ‘on parle le français’. ¿Qué le parece?*” / Serafín: “*Muy bien, tendrá suerte y ganará mucho dinero, porque una mercería francesa en Segovia...*”.

parta, pues el hombre que le concede el premio se encarga de recalcarle que no puede viajar con su novia al no ser un matrimonio porque, en tanto que español, es preciso que actúe como reserva de los valores espirituales que nos distinguen de los extranjeros¹¹¹⁰. Asimismo, el propio Renato también va cambiando de actitud conforme conoce y se acostumbra a los aires de la capital gala, aunque ello no es óbice para que al principio sienta un cierto desagrado y se encargue de hacérselo notar de manera casi hiperbólica a su pareja, quien cree que Renato está profundamente a disgusto entre tantas libertades¹¹¹¹.

De la ciudad de la luz se nos muestran o se mencionan los lugares más emblemáticos – Torre Eiffel, Notre Dame, los puentes del Sena, Pigalle...- así como en múltiples ocasiones se escucha la Marsellesa. Igualmente son numerosos los diálogos y pretextos en los que se alude tanto al honor que supone ser español como al atraso de libertades del que adolece España con respecto al país vecino. Destaca en ese sentido el personaje de Enrique, un español también de Guadalajara que vive en París y se considera tan moderno como los franceses, pues si tenía previsto hacer oposiciones para entrar en el Banco de España lo cambió todo para irse a vivir a esta ciudad; no obstante, no encaja en el perfil de emigrado en tanto que ni se marchó para ganar dinero y ni siquiera trabaja demasiado, algo que resume del siguiente modo cuando el protagonista le pregunta a qué se dedica: “*A nada, a vivir. De vez en cuando trabajo lo imprescindible y me voy defendiendo*”. Este personaje, Enrique, se presenta como un hombre perfectamente integrado, que habla francés sin dificultades y tiene amigos y amigas franceses, así como el protagonista también se integra a pesar de que según dice le cuesta¹¹¹² y tiene un *affair* con una autóctona con la que no termina demasiado bien, algo que posibilita oponer españolas y francesas para elogiar a las primeras; asimismo finaliza su estancia desengañado del mito que supone Francia y su capital¹¹¹³. Ello no es óbice, sin embargo, para que al regresar a España

¹¹¹⁰Exactamente este personaje le dice lo siguiente: “*Hay que saber estar y conservar íntegros los valores espirituales que es lo que nos distingue de los extranjeros y hace que España sea diferente, ya lo dice el refrán: ‘Francia se vuelve irrisoria, España renace en su gloria, ay amores y amoríos’*”.

¹¹¹¹Estas cuestiones las expresa mediante la siguiente misiva, leída mediante la voz en *over* del personaje: “*Querida Angelita, ya estoy en París, aquí no hay quien se entere de nada, estoy hecho un lío. Salgo muy poco, la otra noche fui a una calle que se llama Pigalle y que está toda llena de luces y letreros pornográficos y fotos de señoras desnudas, completamente en pelotas. Son cabaretes como el de Guadalajara, pero a lo bestia, donde bailan las tías y luego se quedan como su madre las trajo al mundo delante de todo el personal, como Pedro por su casa. Es una asquerosidad. También hay tiendas donde venden guarrerías de todas clases que se llaman... sex... no sé qué y da ganas de quemarlas de lo cochinas que son. Ya sabes que todos los extranjeros son unos marranos y siempre están pensando en lo mismo. Yo no he entrado en ningún sitio porque sé que no te gustaría y porque para eso uno es español. Aquí las mujeres son muy modernas y echadas pa’alante, pero yo te prefiero a ti así, como eres, antigua y oliendo a mujer decente, o sea, echada para atrás. Escríbeme pronto y acuérdate de tu Renato*”.

¹¹¹²Este asunto lo expresa el protagonista cuando su amigo le dice que tiene que evolucionar y él contesta lo que sigue: “*Sí, es verdad, creo que tienes razón, me cuesta mucho dejar de ser diferente como a todos los españoles, pero me has quitado la venda de los ojos. Hay que beber la cerveza y tirar el casco, libertad, igualdad y fraternidad, esa es la madre del cordero*”.

¹¹¹³Tal asunto lo sintetiza del siguiente modo: “*Está bien, me voy, qué asco de sociedad capitalista, aquí ya no*

pretenda aportar las novedades que ha conocido, sobre todo aquellas que conciernen al amor libre y les explique que están sumamente anticuados¹¹¹⁴. A pesar de todo, termina decepcionado de la vida que lleva y decide volver con su novia de siempre, una vez conocidas las libertades y regresando al redil de la tradicionalidad y el conservadurismo que en el film actúan como sinónimos de España y lo español.

Por lo que atañe al cuarto film anunciado, *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976), se basa en un cuento de Carmen Martín Gaité, “Un alto en el camino”, perteneciente al libro de relatos *Las ataduras*¹¹¹⁵, y el guión es obra de esta escritora y Juan Tébar. Comentemos muy someramente de qué va el argumento para poder ver qué lugar ocupa la emigración y quién la emprende, debiendo decir al respecto que se trata de una propuesta que, en tanto que pertenece a la en su momento denominada “Tercera vía”, se ubica en una suerte de equilibrio entre el continuismo y la ruptura, en este caso a la hora de abordar un tema que tiene que ver con la liberación femenina. La realización se organiza mediante repetidos *flashbacks* que nos conducen al pasado de la protagonista, Emilia, interpretada por Ana Belén, quien al comienzo del film viaja con su marido y el hijo de éste en tren, parándose en una estación para encontrarse a hurtadillas, mientras su esposo duerme, con su hermana. Ya a partir de este momento se advierte la contraposición que se traza entre ésta, Patricia, y Emilia, siendo la primera una mujer libre, soltera, aunque mantiene relaciones efímeras con numerosos hombres, y que desde su juventud ha desobedecido a su tía, tutora de ambas. Además, desde muy joven sólo ha soñado con partir de Alcalá de Henares, ciudad en la que vivían y en la que todavía vive Emilia. También sentía el deseo de marcharse de esta ciudad el novio de Emilia, Jaime, un joven que anhelaba partir al extranjero para enriquecerse y luego regresar; la protagonista, en cambio, declara que siempre se ha sentido incapaz de abandonar a su tía y marcharse, así como también se presenta como una mujer obediente que, siguiendo los deseos de su parienta, se casó con un viudo acaudalado, tras la partida de su novio a Francia y no tener noticias de éste durante un tiempo dilatado. Por ello se trata de una propuesta interesante dado que aborda tanto la emigración interior por medio del personaje de la hermana de Emilia, quien finalmente se establece en Barcelona y considera Alcalá de Henares como un sitio insoportable en el que vivir, y la emigración a Europa gracias a Jaime y sus ansias de enriquecerse. Asimismo, como veremos, también se presenta el país galo como un lugar lleno de libertades y en el que Emilia podrá satisfacer en una ocasión sus apetencias sexuales, sirviéndole como una vía de escape ante su rutinaria y agobiante vida, casada con un

hay libertad, ni fraternidad ni gaitas, qué falta le está haciendo a esta gente otro dos de mayo”.

¹¹¹⁴Renato pronuncia, al respecto, lo siguiente: “Ahora, lo único que yo os digo es que este país va diez años atrasado con relación a Europa y mientras las cosas vayan así iremos de mal en peor, así que iros despidiendo del Mercado Común y de la Copa Davis”.

¹¹¹⁵MARTÍN GAITE, Carmen: *Las ataduras*. Barcelona: Destino, 1960.

hombre que le disgusta profundamente.

Valoremos primero, no obstante, la cuestión de la emigración del personaje de Jaime, presentado como un joven desengañado de su nivel económico y que ve en Francia una oportunidad para ganar dinero, siempre con la intención de regresar y seguir su relación con Emilia, aunque también intenta convencerla de que parta con él¹¹¹⁶; la joven lo considera imposible para ella, a pesar de que desde pequeña ha mirado mapas, ha soñado con viajar, ha leído novelas de lugares lejanos y siente fascinación por el Conde de Montecristo a causa de una emisión radiofónica que escuchaba de adolescente. Jaime emprende la emigración y se nos indica que ha ejercido distintos empleos, primero en Lyon, siendo el último de recepcionista en un hotel de Perpiñán, “L'Express”. Una vez fuera le manda postales a la protagonista, leyendo ésta una de ellas en la que le explica su demora en volver dado que no es sencillo ganar dinero (“*Tardaré en volver, Emi, no es fácil hacerse rico, ya sabes, dinero, dinero, dinero...*”), terminando por no decirle nada más, una situación en la que Emilia se siente sola, también con su hermana lejos, y opta por casarse, por mediación de su tía, con un viudo de cierta posición económica. Además, la ciudad de Alcalá, tiene un importante protagonismo en el film, presentada como un entorno provinciano en el que no sucede nunca nada, casi opresivo y en el que no se puede llevar una vida en libertad; esto lo expresa de manera muy clara Jaime cuando regresa allí a pasar las Pascuas y se encuentra con Emilia, ahora ya casada, comentándole que no volvería jamás, pues en Francia nadie te conoce y hay otra libertad, afirmando que si ella lo probara tampoco regresaría¹¹¹⁷. La protagonista también querrá probar esta libertad, aunque sea simplemente en una ocasión y luego volver a Alcalá, en el marco de un viaje que hace con su esposo en tren hacia Figueras y en el que llegan a Perpiñán, decidiendo bajarse sola del tren y gozar de un paréntesis de emancipación. Y, si bien su intención era la de encontrarse con Jaime, acude al hotel donde éste trabajaba y le indican que ya se marchó sin dejar señas, de tal modo que prueba la libertad de otro modo, exactamente por medio de una aventura sexual de una noche con un francés. Después de este episodio, sin

¹¹¹⁶El desengaño que siente ante su falta de expectativas económicas lo expresa en distintas ocasiones (“*Qué asco de vida, chica, es tan triste no tener una perra gorda... ¡Qué ganas tengo de dejar de ser un pardillo y de tener dinero, dinero, dinero...!*”), destacando sobremanera el siguiente diálogo mantenido con la protagonista: Emilia: “[...] *Lo que te digo es que ya verás como os largáis los dos el día menos pensado y me dejáis aquí sola, mirando los árboles, la estatua de Cervantes y esta universidad para siempre, regando la esparraguera de mi tía.*” / Jaime: “*Pero por poco tiempo, palabra. En cuanto tenga el dinero te llamo.*” / Emilia: “*Qué va, el que se larga primero nunca llama a nadie, eso no pasa ni en las películas, y el que se queda, se quedó.*” / Jaime: “*Pero, además, quedarte, ¿por qué? El tren lo puedes coger tú igual que cualquiera.*” / Emilia: “*No, yo no puedo, cada cual tiene su sino y su manera de ser. Yo en cuanto le miro los ojos a la tía sé que no me puedo mover de aquí. No sé, me salen como raíces, cuando éramos pequeñas ya lo sabía. Leíamos novelas, mirábamos el mapa... las dos con los mismos sueños de escapar, oyendo el programa aquel del Conde de Montecristo, ¿te acuerdas?*”.

¹¹¹⁷Transcribimos la parte más significativa del diálogo entre Emilia y Jaime: Emilia: “*¿Tú no piensas volver a quedarte aquí?*” / Jaime: “*¿Yo aquí? Ni borracho.*” / Emilia: “*¿Tan bien te ha ido?*” / Jaime: “*Pues mira, ha habido de todo. En ninguna parte atan los perros con longanizas. Allí es otra cosa, ¿sabes? Hay otra libertad, nadie te conoce, si lo probaras tú tampoco volverías.*” / Emilia: “*Sí, eso dice Patri*”.

embargo, regresa a su día a día en Alcalá, a la vida tradicional y provinciana que ha llevado siempre; en definitiva, una película que traza nuevamente una comparación entre las libertades con las que se vivía en Francia y la opresión que se experimentaba en España, así como las diferencias entre residir en Barcelona o en una ciudad de provincias. Todo ello en el contexto de comienzos de los años setenta y en una propuesta que, en tanto que realización tardofranquista de la “Tercera vía”, e igual que *Españolas en París*, comienza a cuestionar, tenuemente, aquellos asuntos anteriormente silenciados. Ello no es óbice, sin embargo, para que en ocasiones se haya considerado que los personajes del film son ligeramente anacrónicos -algo obvio al considerar que el relato del que parte fue publicado en 1960, momento muy distinto al de 1976-, una observación que efectúa Diego Galán al aseverar que tanto éstos como sus preocupaciones no encajan con el modo en el que en ese momento se hubiesen manifestado, si bien ello no es rémora para que el film tenga sentido en tanto que evidencia un problema anterior y del momento, a saber, aquel que tenía que ver con la permanencia de una sociedad represiva que pretendía encuadrar cualquier dispersión de aquello que se consideraba acertado¹¹¹⁸.

Valoradas estas realizaciones de ficción, será oportuno considerar las dos últimas propuestas mencionadas: el *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971) y el episodio “El último peldaño” de la serie *Camino a casa* (Adolfo Dufour, 2007); sin embargo, nos limitaremos meramente a ubicarlas en tanto que ambas son abordadas con cierto detenimiento en distintos puntos de la presente tesis doctoral. La relevancia del primero es innegable por diversos motivos: muestra las conexiones que existían entre quienes fueran exiliados políticos y emigrados económicos, evidencia el peso del asociacionismo y la lucha colectiva desde el extranjero de raigambre antifranquista, así como deja entrever el rol preponderante que a partir de esas fechas comenzó a ejercer Santiago Carrillo y el lugar casi mítico que ocuparía Dolores Ibárruri, más como un símbolo que como un activo directo del partido¹¹¹⁹. Por lo que respecta a la segunda iniciativa aludida, ésta aborda la presencia española en Francia, tanto la continental por lo que se refiere a los temporeros agrícolas que desde

¹¹¹⁸Este asunto lo expresa en los siguientes términos: “*Los personajes de 'Emilia...' son, así, un poco anacrónicos; sus preocupaciones o sus limitaciones precisas no coinciden con las formas que hoy tendrían de manifestarse. Al margen de eso, lo que sí es cierto es que 'Emilia, parada y fonda' conecta con la base fundamental del problema de ayer y de hoy: con la estructura de una sociedad que reprime constantemente a sus individuos para mantenerlos sujetos a un 'orden' cuyo interés no conviene más que a unos cuantos. Emilia, personaje principal de la película, es una de esas víctimas del orden ajeno que no puede poner en marcha el cúmulo de apetencias que conserva en su interior. A lo largo de toda su vida (y la película está estructurada en continuas 'vueltas atrás' para clarificar esa constante de Emilia y las razones que la sustentan), la protagonista 'pensará' en huir como única posibilidad de solucionar su problema, de la misma forma que han huido otros personajes de la película. Sin embargo, una ligera aventura será el hito más alto de sus experiencias. Una libertad clandestina que la satisfaga momentáneamente, aunque no solucione el problema básico de su vida*”, en GALÁN, Diego: “Emilia, parada y fonda”. *Triunfo*, núm. 709, año XXI, 28-08-1976, p. 54.

¹¹¹⁹Este film lo hemos estudiado detenidamente en el punto titulado “Vida política y sindical”, pp. 1077-1102.

finales de los cincuenta se marcharon al sur de Francia (y a Suiza) para laborar en la recolección de los viñedos -un viaje que se preveía temporal pero que en muchos casos terminó siendo definitivo- como aquella destinada a Orán y Argelia, un movimiento que ya tiene sus raíces en el siglo XIX y que fue protagonizado por miles de jornaleros andaluces y del sureste español, esencialmente alicantinos y murcianos¹¹²⁰.

3.2.2.1.3.- REPRESENTACIÓN EN EL CINE FRANCÉS

Por lo que respecta a las representaciones que la cinematografía francesa ofrece sobre la emigración española cabe empezar por señalar un aspecto que, a nuestro juicio, se antoja fundamental: precisamente el cine francés permite ver lo que no posibilita el cine español, es decir, es preciso acudir a realizaciones de este país para poder obtener muestras de asuntos o temáticas completamente ausentes en nuestras producciones. Valga a modo de ejemplo una cuestión de gran importancia como es la del alojamiento, pues es en ciertos documentales y reportajes franceses en los que podemos visualizar la presencia española en *banlieues*, siendo posible advertir las pésimas situaciones en las que ciertos emigrantes tuvieron que vivir, un asunto que para nada aparece reflejado en nuestra cinematografía. Lo mismo podríamos decir en cuanto a la distribución geográfica, pues salvo en algunos títulos concretos, en la mayoría de las producciones españolas la acción sucede en la capital francesa, mientras que, en cambio, en el caso del cine galo, si bien es cierto que hay una predominancia de esta ciudad y su entorno, podemos decir que queda cubierta prácticamente la totalidad de la geografía francesa en cuanto a la presencia de españoles se refiere, mostrándolos viviendo y trabajando en los distintos departamentos. Y, antes de abordar precisamente este asunto, es esencial realizar dos puntualizaciones previas que diferencian el caso francés del español: en primer lugar destaquemos el hecho de que en nuestra cinematografía no constatamos el mismo nivel de interés en el terreno de la no ficción por recuperar la memoria de este episodio de nuestra historia, mientras que, en cambio, sí que encontramos abundantes realizaciones francesas que en fechas más o menos recientes han focalizado su atención en las migraciones españolas, una cuestión que, igual que sucedía con el exilio, viene motivada en la mayoría de los casos por la ascendencia española de los realizadores; en segundo lugar aludamos a la existencia de numerosos materiales televisivos que, ya desde los sesenta en adelante y sobre todo hasta mediados de los setenta, atienden con cierto detenimiento a la emigración italiana, española, portuguesa y argelina, siendo éstas reemplazadas más adelante por emigraciones de otras procedencias a tenor de su respectivo

¹¹²⁰Esta propuesta la mencionamos tanto en el punto dedicado a los *pieds-noirs* (p. 609) como en aquel relativo a la emigración estacional (p. 923).

contexto histórico en cada caso.

Una vez efectuadas estas consideraciones, pasemos acto seguido a plantear una suerte de recorrido que tenga en cuenta las diferentes realizaciones francesas que se han acercado a los emigrantes españoles, una cuestión que abordaremos en una doble dirección: primeramente estudiaremos cuál es la imagen que el cine francés ha dado de los españoles o de lo español, es decir, de la misma manera que anteriormente hemos planteado cuál era la imagen que el cine español ha proporcionado del país galo, aquí se trata de comprender cuáles eran los apriorismos existentes sobre los españoles o, en otras palabras, cuál era la tradición representativa francesa, en términos cinematográficos, de nuestro país y sus habitantes para poder comprender luego cómo se considera y representa a los emigrados. En segundo lugar, una vez abordada esta cuestión y teniendo en cuenta que en los siguientes puntos ya observaremos con mayor detalle algunos títulos relevantes en función de varios aspectos, lo que propondremos aquí es simplemente una especie de panorama general que estime en qué lugares geográficos el cine francés considera la presencia española; esta cuestión, por consiguiente, nos permitirá valorar las cifras anteriormente citadas del asentamiento español en distintas regiones para poder observar si el cine verifica estos datos y, por tanto, ver si la cantidad de films que muestran a los españoles en una región u otra en concreto corresponde a la mayor afluencia de éstos en la zona o no. Es decir, no se trata de profundizar en títulos en concreto o en ciertos aspectos de éstos, pues ello corresponde a otros puntos, sino que más bien ahora el objetivo es el de intentar comprender cuál es la imagen que, ya previamente, se había forjado de los españoles en la cultura y cinematografía francesa para entender cómo luego serían vistos los emigrantes y en qué lugares el cine francés los ubica para verificar si tal idea corresponde o no a la realidad histórica.

Si comenzamos por el primer punto, huelga advertir que la imagen que los franceses tenían de España y de los españoles no es algo que nazca, evidentemente, en el ámbito cinematográfico, sino que tiene sus raíces en otras manifestaciones culturales precedentes, generándose desde hace siglos una serie de estereotipos que luego se fueron prolongando y que encontraron un claro acomodo en lo que se ha denominado la “españolada”. Si trazamos un recorrido sumamente sintético a través de cuál es la configuración de esta imagen, debemos retrotraernos al siglo XVI y a lo que se conoce como la “Leyenda Negra”, es decir, aquella concepción que al entender de Julián Juderías halla su origen en la competencia y rivalidad existente entre las pujantes potencias europeas¹¹²¹, un asunto que queda muy bien concretizado en

¹¹²¹JUDERÍAS LOYOT, Julián: *La leyenda negra y la verdad histórica. Contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia religiosa y política en los países civilizados*. Madrid: La Ilustración Española y Americana, 1914. Existe una copiosa bibliografía sobre la Leyenda Negra, véanse al respecto los siguientes libros: ARNOLDSSON, Sverker: “*La leyenda negra*”. *Estudios sobre sus orígenes*. Göteborg: Elander, 1960; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La leyenda negra*:

las siguientes palabras de Manuel Lucena Giraldo cuando afirma que la “Leyenda Negra” “se alimentó de la pugna por la hegemonía entre Francia y los Austrias, el choque entre Felipe II e Isabel de Inglaterra, el antagonismo religioso entre protestantes y católicos, el militarismo exacerbado de la monarquía patrimonial y las expulsiones de judíos y moriscos. En el contexto de la hegemonía española del cinquecento cualquier comunidad que pretendiera establecer una identidad de grupo nacional y/o religiosa lo tenía que hacer contra 'el español'”¹¹²².

A tales críticas se añadió, en el contexto de la Ilustración y gracias a los escritos de viajeros ilustrados franceses e ingleses, la idea de España como un lugar decadente habitado por individuos desleales y alevosos, indolentes y holgazanes, disolutos y enviciados, altaneros y soberbios. También en este momento se configuraron los *topoi* que pasaban por considerar que se trataba de un país reacio a las luces y tendente a una religión recalcitrante; en definitiva, se forjaron toda una serie de consideraciones negativas que alcanzarían su cúspide en algunas críticas de carácter despiadado e inclemente, como aquella que efectuó Nicolás Masson de Morvilliers en la edición de la *Enciclopedia* de 1784 cuando, al preguntarse cuál era el aporte de España al mundo, contestó que absolutamente nada al tratarse de la nación más inculta e ignorante de toda Europa, privada de voluntad de progreso, de libros y de ciencia¹¹²³.

La imagen del país sufriría un cambio a partir del Romanticismo, configurándose nuevos estereotipos, si bien es cierto que también hubo una sólida continuidad en ciertos aspectos, pues como muy bien considera José Luis Navarrete tanto la imagen forjada en los siglos XVI-XVII como aquella del XIX se basaban en el distanciamiento que detectaban entre España y Europa y que, por tanto, a pesar de que en un momento y otro se den distintas imágenes, el punto de partida, la causa última, es coincidente¹¹²⁴. De hecho, en el siglo XIX y fundamentalmente gracias a los relatos de viajes por España, ya fueran éstos reales o imaginarios¹¹²⁵, se configuró una imagen del

Historia y opinión. Madrid: Alianza, 1992.

¹¹²²LUCENA GIRALDO, Manuel: “Los estereotipos sobre la imagen de España”. *Norba. Revista de Historia*, vol. 19, 2006, pp. 221-222.

¹¹²³LUCENA GIRALDO, Manuel: “Los estereotipos...”, *Op. Cit.*, 223.

¹¹²⁴Más exactamente lo expresa en los siguientes términos: “Durante trescientos años diferentes razones han motivado nuestro distanciamiento de Europa, pero todas radican en este principio creador. En nuestra opinión, el origen del falso juicio romántico sobre España se inicia en los siglos XVI y XVII, sirviéndose de la separación espiritual existente en la Península y el Viejo Continente. No hay una ruptura evidente entre la imagen forjada en el Barroco por el extranjero y la aparecida en el Romanticismo, pues ambas están construidas sobre el portazo español a Europa y la visión derivada del ojo propio y ajeno. Todas las imágenes de España, desde la generada con la Leyenda Negra a la romántica, poseen un denominador común, una idéntica raíz, un mismo germen. Los tópicos producidos sobre España en el Barroco desembocaron en una imagen del español, como los surgidos en el siglo XIX forjaron otra bien distinta. Sin embargo, ambas representaciones, insistimos, poseen la misma causa”, en NAVARRETE CARDERO, José Luis: *Historia de un género cinematográfico: La Españolada*. Guadalajara: Quiasmo Editorial, 2009, p. 31.

¹¹²⁵Naturalmente existen muchísimos estudios sobre los viajeros y los relatos de viajes que se escribieron sobre España, limitándonos únicamente al terreno bibliográfico podemos traer a colación algunas de las principales aportaciones en términos generales y no circunscritas a única región o a un único viajero:

país que lo vinculaba de manera estrecha con la noción de exotismo, interesándose especialmente por crear una visión mítica de lo andaluz que actuará como aquello paradigmático de lo español, generándose también una evidente estima por los monumentos de influencia árabe y, por extensión, de corte orientalista, así como por unos paisajes que también se percibían como orientales, exóticos e inusitados¹¹²⁶. La concepción de una potencia absolutista y despótica será relevada por aquella de un país cuyo pueblo lucha por lograr la libertad, donde sus habitantes son gentes orgullosas y deudoras de un pasado heroico y donde juegan un rol fundamental los bandoleros, los guerrilleros, los toreros y las mujeres osadas como la Carmen de Prosper de Mérimée¹¹²⁷. Y es que debemos pensar en una serie de estereotipos y lugares comunes que harán acto de presencia en numerosas manifestaciones artísticas del siglo XIX, desde el ámbito literario al pictórico o musical, ejerciendo una notable influencia en producciones artísticas francesas, pensemos por ejemplo en artistas plásticos como Honoré Daumier y Edouard Manet o en músicos como Georges Bizet, por citar un par de los más relevantes¹¹²⁸.

AYMES, Jean René: *L'Espagne romantique, témoignage de voyageurs français*. París: A. M. Métailie, 1983; FARINELLI, Arturo: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Roma: Reale Academia d'Italia, 1942-1944, 4 vols.; FERNÁNDEZ HERR, Elena: *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage, 1755-1823*. París: Didier, 1973; FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de: *Viajeros románticos por España*. Madrid: Escuelas Profesionales "Sagrado Corazón", 1971; FOULCHÉ DELBOSC, Raymond: *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*. París: Welter, 1896; GARCÍA MERCADAL, José (Ed.): *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999; GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Los viajeros de la ilustración*. Madrid: Alianza, 1974; REES, Margaret: *French Authors on Spain (1800-1850): a checklist*. Londres: Grant-Cutler, 1977; SERRANO, María del Mar: *Viajes de papel. Repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993. Por lo que respecta al caso británico, mencionemos, entre muchos otros libros existentes, los siguientes: ALBERICH, José: *Bibliografía anglo-hispana, 1801-1850. Ensayo bibliográfico de libros y folletos relativos a España e Hispanoamérica impresos en Inglaterra en la primera mitad del siglo XIX*. Oxford: The Dolphin Book, 1978; GUERRERO, Ana Clara: *Los viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1990.

¹¹²⁶Sobre la imagen que se otorgó a España desde el extranjero a partir del siglo XIX, mencionemos algunos de los estudios más relevantes al respecto: ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Taurus, 2001; CAMPOY, Antonio Manuel: *Viaje por España. Cómo nos ven los extranjeros*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1963; CEPEDA ADÁN, José: *La historia de España vista por los extranjeros*. Barcelona: Planeta, 1975; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Santiago: *España no es diferente*. Madrid: Tecnos, 2002; LÓPEZ-CEPERO JURADO, José Mariano (Ed.): *España vista por los extranjeros (antología)*. Madrid: Doncel, 1961; NOYA, Javier: *La imagen de España en el exterior. Estado de la cuestión*. Madrid: Real Instituto Elcano, 2002; NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael: *Sol y sangre: La imagen de España en el mundo*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

¹¹²⁷Sobre este estereotipo femenino es de recomendable consulta la siguiente aportación: SERRANO, Carlos: *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Madrid: Taurus, 1999.

¹¹²⁸Sobre las manifestaciones artísticas que certifican esta cuestión, entre numerosísimos estudios, destaquemos al respecto los siguientes libros: BONNAFOUX, Denise: *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIXe-XXe)*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1999; CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995; LIPSCHUTZ, Ilse Hempel: *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988; PARDO, Arcadio: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.

Al mismo tiempo, se comenzaron a atribuir una serie de características positivas a la imagen de España, pues precisamente lo que antes se consideraba atraso y atavismo, en este contexto se valorará como impermeabilidad ante los males de la embrionaria sociedad industrial, dando lugar siempre a una imagen no sólo parcial sino sumamente esquemática, por no decir maniquea, del país. Justamente sobre el entusiasmo que suscitaba en los franceses, así como la idea de proyectar un mito sobre la realidad, es muy significativa la siguiente síntesis de Léon-François Hoffmann: “*Au début du XIXe siècle, le mot Espagne en suggérait pas seulement aux Français la gloire passée et l'horrible inquisition, mais aussi cette magnificence féerique, cette noblesse et cette sensibilité langoureuse auxquelles les avaient habitués les livres. Par une opération bien naturelle de l'esprit, les Français avaient tendance à transposer le mythe d'un passé fabuleux dans la réalité contemporaine*”¹¹²⁹.

Asimismo, en este contexto se quiso indagar en la psicología y el carácter propio de los pueblos, una cuestión que se abordó también en obras españolas pero que, respecto al caso francés, es especialmente significativa la aportación de Alfred Fouillé en su *Esquisse psychologique des peuples européens* (1903), donde se sostiene que los españoles tienen un carácter cercano al pueblo africano -durante el siglo XIX fueron muchos los autores franceses los que acercaron España a dicho continente, así como también a los árabes-, es decir, violento, cruel y áspero¹¹³⁰.

No obstante, la estampa típica es la de un lugar exótico, habitado por personajes que responden a los estereotipos -bandoleros, gitanos, toros y toreros, flamenco...- y que todos ellos son partícipes de la idea de valentía, orgullo y arrojo, llegándose a constituir en un lugar de visita ideal para los viajeros románticos. Ello no es óbice, sin embargo, para que toda esta serie de tópicos resultaran incómodos a diversos españoles en tanto que configuraban una idea sumamente parcial y reduccionista del país y del pueblo español, una consideración que queda perfectamente bien sintetizada en las siguientes palabras de Carlos Frontaura, quien a propósito de la Exposición de París de 1868 afirmó lo siguiente sobre la invariable opinión de los franceses: “*siempre son los mismos en esto de hablar de España; para ellos España es un país donde no se piensa en otra cosa que en tocar las castañuelas, en robar en los caminos, y en pelar la pava*”¹¹³¹.

¹¹²⁹HOFFMANN, Léon-François: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*. Nueva Jersey: Princeton University, Publications du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton / Paris: Les Presses Universitaires de France, 1961, p. 19.

¹¹³⁰CARO BAROJA, Julio: *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1970, p. 104.

¹¹³¹FRONTAURA, Carlos: *Viaje cómico a la Exposición de París*. París: Imp. Simon Raçon y Cia., 1868, pp. 258-259.

A propósito de esta codificación y trasladándolo al terreno de la cinematografía, deberíamos, naturalmente, referirnos a un concepto como es el de “españolidad” o, en otras palabras, a cómo se ha tratado la idea de la identidad en nuestro cine, un asunto al que se dio una gran importancia durante el período autárquico de la Dictadura al observar que era en esa senda en la que era preciso orientar nuestra cinematografía. Y las vías por las que se procuró lograr tal objetivo transitaron, como muy bien señala José Enrique Monterde, por dos caminos: considerar como negativas las influencias extranjeras y ensalzar aquello típico y castizo¹¹³², un ámbito en el que ubicaríamos precisamente otro concepto clave como es el de la “españolada”, es decir, la vertiente peyorativa de la verdadera españolidad. Ubicaríamos en esa dirección films de temática taurina o folclórica, así como incluso algunos títulos histórico-literarios o sobre hazañas coloniales, siendo preciso señalar también la fuerte asociación que se estableció entre esta idea de la españolada y el folclore andaluz. No podemos pasar por alto tampoco que el origen de este término es francés, se trata de la *espagnolade*, un concepto del que Román Gubern ofrece una definición muy precisa y sintética cuando lo describe tal que así: “*Una variante sumamente específica del cine musical es la 'españolada', género hoy autónomo, pero de origen francés (espagnolade), generado en el periodo romántico mediante una exasperación del 'color local' y del 'pintoresquismo' andaluz, con el objetivo político de crear en Francia una atmósfera proespañola durante el reinado de la emperatriz Eugenia de Montijo, casada con Napoleón III. Beaumarchais con El barbero de Sevilla (1775) y Prosper de Mérimée con Carmen (1845) habían puesto los cimientos de un género que se desarrollaría a partir de una consideración extraeuropea de la península española, revestida de una aureola de exotismo propia de un distante territorio africano o asiático*”¹¹³³.

Sea como fuere, ya hemos señalado anteriormente el gran interés que suscitó para Francia esta visión de lo español, un asunto que sin duda se refleja en su cinematografía. En esa dirección podemos remontarnos a films anteriores a 1920 cuya temática estriba precisamente en mostrar bailes españoles, lo que equivale a decir danzas populares andaluzas, existiendo numerosos ejemplos al respecto, así como también encontramos producciones de ficción que incorporan a algún personaje español o temática española que reinciden en todas las cuestiones ya apuntadas¹¹³⁴. Evidentemente si avanzamos en el tiempo nos encontramos con producciones que

¹¹³²Véase MONTERDE, José Enrique: “El cine de la Autarquía (1939-1950)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), pp. 212-215.

¹¹³³GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977, p. 124.

¹¹³⁴Nos referimos a varios títulos: en el ámbito de las *actualités* encontraríamos propuestas como *Danse espagnole par la Belle Otero* (Pathé Documentaire, 1896-1899), *Jeunes Espagnoles portant une mantille* (Gaumont Boites Vertes, 1900), *Course de taureaux, danseuses espagnoles* (Gaumont Boites Vertes, 1900), *Parodie de danse espagnole* (Gaumont Primitifs, c. 1907), *Danse époque 1910* (Actualité, Gaumont Boites Vertes, c. 1910), *Danses variées* (Pathé Primitif, 1915); una pieza pensada para el sistema Phono Cinéma

ya no sólo muestran algún elemento de aquel folclore español que les resulta exótico y atractivo, sino que en el ámbito de los largometrajes podemos traer a colación títulos que, sin abordar la temática de la emigración, muestran a personajes españoles. Al observar cómo los presentan, advertimos que podemos clasificarlos en varios ámbitos, temáticas o arquetipos en los que suelen inscribirse; además, la mayoría de ellos son adaptaciones de piezas literarias, una cuestión que remarcaremos a pie de página cada vez que lo sean; avisemos, sin embargo, que hay dos tipologías que no consideraremos en el presente punto: aquellos films relativos a la Guerra de la Independencia en tanto que ya fueron mencionados en el bloque dedicado al exilio¹¹³⁵, y aquellos que conciernen a las colonias francesas o departamentos ultramarinos, pues los que guardan relación con la emigración política ya han sido abordados previamente y aquellos que se vinculan con la emigración económica a la Francia de ultramar serán valorados más adelante en este mismo bloque¹¹³⁶. Acto seguido, procede deparar nuestra atención en distintas producciones, comenzando por aquellas cuya acción sucede en la zona meridional de la península; por ejemplo tal sería el caso de *Aux jardins de Murcie* (Louis Mercanton, René Hervil, 1923), llevada de nuevo a la pantalla en 1935 bajo la dirección de Max Joly y Marcel Gras¹¹³⁷; o todavía con mayor frecuencia aparece directamente Andalucía: piénsese en títulos como *La Sévillane* (André Hugon, 1941), *Andalousie* (Robert Vernay, 1950), *La belle de Cadix* (Raymond Bernard, 1953), *Nuits andalouses*

Théâtre como sería *Terpsichore par Christine Kerf* (Phono Cinéma Théâtre, Gaumont Pathé Archives, 1900); *phonoscènes* como *La Paloma* (Gaumont Phonoscène, 1909), *La verbena de la Paloma: La tortajada* (Gaumont Chronomégraphone Charles Proust, 1908), *Espana* (Gaumont Phonoscène, 1906); clasificadas en el terreno documental hallaríamos *Danses diverses* (Pathé Documentaire, 1902-1904), *Danse du voile* (Gaumont Pathé Archives Ghilbert, c. 1910). En el ámbito de la ficción y relacionados con la danza tendríamos títulos tales como *Ballet espagnol* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1903), *Tango* (Gaumont, Alice Guy, 1905), *La malaguena y el torero* (Gaumont Fiction, Alice Guy, 1905) o también aparece una bailarina española en *La lutte pour la vie ou La vertu recompense* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1914); por lo que respecta a propuestas que al margen del baile tratan asuntos españoles podemos destacar el interés por temas emblemáticos de la cultura hispana como es el de El Cid, tal como lo certifica *Le Cid par Carlotta Zambelli* (Phono Cinéma Théâtre, Gaumont Pathé Archives, 1900); en relación al mundo taurino hallaríamos una propuesta como *Un drame à Séville* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1907), *Max toréador* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1913); en cuanto a adaptaciones literarias de grandes escritores franceses del XIX sobresale el caso de *La grande bretèche* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1909) en relación a Balzac; o características temperamentales como los celos y las tragedias que acarrear son fundamentales en un título como *Sang espagnol* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1908), así como el carácter pasional de una morena andaluza aparece en la comedia *Oh! Les femmes* (Fondation Jérôme Seydoux Pathé, 1912). Como habrá podido advertirse, dados los pocos datos técnicos existentes de la mayoría de estos títulos, hemos optado por indicar la colección a la que pertenecen para poder identificarlos correctamente.

¹¹³⁵Véanse al respecto las páginas 95-105 y 111-116 de la presente tesis doctoral.

¹¹³⁶Esta cuestión aparece considerada en las páginas 195-197 y 581-609 de esta investigación.

¹¹³⁷Se trata de adaptaciones de una obra teatral de José Feliu y Codina cuya referencia exacta es la siguiente: FELIU Y CODINA, José: *María del Carmen o los jardines de Murcia*. Madrid: R. Velasco impresor, 1896. Ésta, además de ser estrenada naturalmente en España, más concretamente en el Teatro Español de Madrid el 14 de febrero de 1896, también se adaptó y tradujo al francés siendo estrenada en el Teatro Odéon de París el 25 de noviembre de 1911 bajo el título de *Aux jardins de Murcie*. Para más información sobre esta obra y sus estrenos es de recomendable consulta el siguiente artículo: PACO DE MOYA, Mariano de: "María del Carmen, de Feliu y Codina". *Revista Murgetana*, núm. 39, 1974, pp. 63-73.

(Maurice Cloche, 1954) o *La femme et le pantin* (Julien Duvivier, 1958)¹¹³⁸, todos ellos a propósito del cante, del mundo del espectáculo y/o del amor. También la idea de los artistas ambulantes, bohemios o gitanos encontrará un lugar predilecto en las visiones que de España ofrecerán los franceses, caso, entre otras propuestas, de *Chemins sans loi* (Guillaume Radot, 1947) o *Le Capitane Fracasse* (Pierre Gaspard Huit, 1961)¹¹³⁹. Existen asimismo numerosas realizaciones ambientadas en época moderna y, por consiguiente, en un momento en el que España era una potencia hegemónica de gran magnitud, valgan a modo de ejemplo largometrajes como *Le Brigand gentilhomme* (Emile Couzinet, 1942)¹¹⁴⁰, *Ruy Blas* (Pierre Billon, 1948)¹¹⁴¹, *Les aventures de Gil Blas de Santillane* (René Jolivet, 1956)¹¹⁴², *Les Amants de Tétel* (Raymond Rouleau, 1961), así como ambientados en el siglo XVIII encontraríamos films de capa y espada como las varias adaptaciones de la serie literaria *Le Bossu*¹¹⁴³, caso de aquellas dirigidas por René Sti (1934), Jean Delannoy (1944) y André Hunnebellé (1959); asimismo sobre un asunto más concreto como es la cuestión de Flandes también existen realizaciones cuya acción se sitúa en dicho territorio, como *Le cavalier noir* (Gilles Grangier, 1944), *Patrie* (Louis Daquin, 1945)¹¹⁴⁴ o *Les aventures de Till l'espiègle* (Térard Philippe, Joris Ivens, 1956)¹¹⁴⁵.

Ni que decir cabe que la acción de muchos títulos se ubica en el siglo XIX, citemos al respecto únicamente un par de largometrajes, cuya trama se sitúa, respectivamente, en España y en Francia; nos referimos a *Les Amants de Tolède* (Henri Decoin, 1952)¹¹⁴⁶ y a *Trente et quarante* (Gilles Grangier, 1946)¹¹⁴⁷. También los personajes clave y prototipo de esa idea de españolidad a la que anteriormente hemos aludido se dejarán ver en la pantalla: en el caso de Carmen podemos aludir a una importante adaptación como es *Carmen* (Christian Jacques, 1945)¹¹⁴⁸; en relación a Don Juan refirámonos a la propuesta *Don Juan* (John Berry, 1956) o a la prolongación de este arquetipo en realizaciones como *L'autre femme* (François Villiers, 1964)¹¹⁴⁹ o *Le désir et l'amour*

¹¹³⁸Este film es una adaptación de la siguiente obra: LOUÏS, Pierre: *La femme et le pantin: Roman espagnol*. París: Société du Mercure de France, 1898.

¹¹³⁹Este largometraje lleva a la pantalla una adaptación de la siguiente novela: GAUTIER, Théophile: *Le capitane Fracasse*. París: Charpentier, 1863.

¹¹⁴⁰El largometraje adapta la siguiente pieza: DUMAS, Alexandre: *Le Gentilhomme de la Montagne (El Salteador)*. París: Michel Lévy, 1860.

¹¹⁴¹Se trata de una adaptación de la siguiente obra: HUGO, Víctor: *Ruy Blas*. París: Imp. de Béthune, 1838.

¹¹⁴²Concretamente el film consiste en una adaptación de esta novela: LESAGE, Alain-René: *Les aventures de Gil Blas de Santillane*. París: Pierre Ribau, 1715-1735.

¹¹⁴³Su referencia exacta es la que sigue: FÉVAL, Paul: "Le bossu". *Le Siècle*, 7 de mayo – 15 agosto 1857.

¹¹⁴⁴El largometraje lleva a la pantalla la siguiente pieza: SARDOU, Victorien: *Patrie! Drame historique en cinq actes, en huit tableaux*. París: Michel Lévy Frères, 1869.

¹¹⁴⁵Se trata de una adaptación de la siguiente novela: COSTER, Charles de: *La légende d'Ulenspiegel*. Bruselas: 1867.

¹¹⁴⁶Adaptación de: STENDHAL: "Le coffre et le revenant". *Revue de Paris*, mayo 1830.

¹¹⁴⁷El largometraje adapta una novela cuya referencia es la que sigue: ABOUT, Edmond: *Trente et quarante*. París: Librairie de L. Hachette, 1859.

¹¹⁴⁸Adaptación de la obra: MÉRIMÉE, Prosper de: "Carmen". *Revue des deux mondes*, 1847.

¹¹⁴⁹Exactamente el film adapta la siguiente pieza: LINARES, Luisa-María: *Soy la otra mujer*. Barcelona:

(Henri Decoin, 1951)¹¹⁵⁰. Igualmente debemos mencionar una obra que fue adaptada en significativos films, se trata de *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs¹¹⁵¹, que ha dado lugar a distintas películas francesas, caso de *La mujer y el pelele* (*La Femme et le Pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929), *La femme et le Pantin* (Julien Duvivier, 1958) y *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, Luis Buñuel, 1977)¹¹⁵².

Por lo que respecta al ámbito taurino sobresalen proyectos tales como *Sang et lumières* (Georges Rouquier, 1953)¹¹⁵³, *Chateaux en Espagne* (René Wheeler, 1954) o *Arènes joyeuses*, llevada al cine en un par de ocasiones, primero por parte de Karl Anton (1935) y luego por Maurice de Canonge (1957). Y ya en último término podemos traer a colación algunos títulos que aluden a robos y ladrones, caso de *Armas de mujer* (*Les bijoutiers du clair de lune*, Roger Vadim, 1958), *Taxi, roulotte et corrida* (André Hunebelle, 1958) o *Le voleur du Tibidabo* (Maurice Ronet, Jean-Charles Tacchella, 1964); así como en relación al hampa o incluso al espionaje encontraríamos propuestas como *Corrida pour un espion* (Maurice Labro, 1947) o *Dix huit heures d'escalfe* (René Jolivet, 1955), repletas también de tópicos sobre los españoles y sobre el país¹¹⁵⁴.

Una vez trazado este somero panorama sobre cómo el cine francés se ha acercado a los españoles sin considerar la emigración, es conveniente acto seguido atender a la pervivencia de estos tópicos en la cinematografía francesa que aborda la presencia española en el territorio galo, un asunto que abordaremos a partir del singular caso del cantante Luis Mariano¹¹⁵⁵ y la gran cantidad de films en los que aparece este tenor interpretando a un español, algunas veces radicado en territorio francés. Citemos, por consiguiente, a algunos de los films del mencionado cantante, cuyo nombre real era Mariano Eusebio González García, advirtiendo que, a pesar de triunfar especialmente en Francia, nació en España, más concretamente en Irún. De hecho, su propia biografía ya entronca con el objeto de estudio de la presente tesis en tanto que se exilió a Francia

Editorial Juventud, 1950.

¹¹⁵⁰La obra homónima que adapta el film es la siguiente: BAILLY, Auguste: *Le désir et l'amour*. Paris: Arthème Fayard et Cie, 1929.

¹¹⁵¹LOUÏS, Pierre: *La Femme et le Pantin: Roman...*, Op. Cit.

¹¹⁵²Existen también adaptaciones americanas de esta novela, caso de: *The Woman and the Puppet* (Reginald Barker, 1920) y *El diablo es una mujer* (*The Devil is a Woman*, Josef von Sternberg, 1935).

¹¹⁵³El largometraje lleva a la pantalla la siguiente novela: PEYRÉ, Joseph: *Sang et lumières*. Paris: Éditions Grasset, 1935.

¹¹⁵⁴Asimismo, el tema de las herencias también permite abordar la presencia española en Francia y las relaciones entre españoles y franceses, valga a modo de ejemplo *Les trois cousines* (Jacques Daniel Norman, 1946).

¹¹⁵⁵Existen varias obras dedicadas a este célebre tenor, las más relevantes son las siguientes: CADOPPI, Christian: *Regards sur Luis Mariano*. Paris: Edilivre, 2014; CHARDANS, Jean-Louis: *J'ai connu un prince*. Paris: La table ronde, 1976; CHÂTEAU, René: *Luis Mariano*. Paris: La mémoire du cinéma français, 1995; LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: *Luis Mariano entre el cine y la opereta*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1995; MIRAMBEAU, Christophe: *Saint Luis*. Paris: Flammarion, 2003; RINGOLD, Daniel; GUIBOUST, Philippe; LACAN, Patchi: *Luis Marino, le Prince de la lumière*. Paris: Musique-Éditions TF1, 1995; ROSSET, Edward: *Luis Mariano... y en Irún nació un príncipe*. Madrid: Mundo Conocido, 2004; ROUHAUD, Jacques; LACAN, Patchi: *Luis Marino: Une vie*. Burdeos: Éditions Sud Ouest, 2006; SERVAT, Henry: *Luis Mariano, les mélodies du bonheur*. Paris: Hors-Collection, 2013.

de niño junto a sus padres al comenzar la Guerra Civil española. Tal es así que primeramente se instalaron en Bayona, donde el futuro cantante de éxito ya empezaría a interesarse por el cante junto con otros vascos también exiliados, si bien luego se marchó a Burdeos donde estudió en el Conservatorio para poder convertirse en cantante de ópera. Aun así, donde empezó a cosechar éxitos fue en la capital francesa tanto como cantante de operetas como de actor, triunfando con piezas escritas en muchas ocasiones por Francis Lopez, un compositor musical que si bien nació en Montbéliard era descendiente de una familia vasca que en el siglo XIX partió a Perú, estableciéndose su padre, ya como adulto, en Hendaya, de la misma manera que su madre, nacida en Argentina, descendía también de una familia de la misma localidad vasca¹¹⁵⁶. Pero, ¿por qué focalizamos nuestra atención en primer lugar en este cantante? Pues porque en pocas ocasiones en el cine francés anterior a la década de los setenta los personajes españoles lograron tener demasiado protagonismo salvo en casos singulares a los que dedicaremos varias páginas -piénsese al respecto en un film tan excepcional en muchos sentidos como es *Toni* (Jean Renoir, 1935)-, apareciendo, en cambio, más bien de manera muy secundaria hasta que a partir de la mencionada década empezaron a tener una mayor presencia fundamentalmente en el ámbito de las producciones de no ficción. Y es que, como muy bien sintetiza Elisabeth Navarro, la figura de Luis Mariano como personaje español en suelo francés y protagonista de films es sin duda una excepción, en sus propias palabras: “*Alors qu'en 1968 la communauté espagnole représente la première minorité en France, la figure du 'migrant espagnol' n'a fait l'objet que de quelques films, la plupart entre les années trente et soixante, et, a l'exception des opérettes avec Louis Mariano en vedette, très rarement, en tant que personnage principal*”¹¹⁵⁷. Ello no implica, por otra parte, que estos largometrajes aporten demasiado contenido para nuestro estudio en términos de cuál es la adaptación del español, su integración en el nuevo entorno, las casuísticas de partida, su rol en el sector laboral, etc., sino que más bien son significativos en la medida en que certifican el interés por parte de la sociedad francesa hacia el folclore español y, al mismo tiempo, la permanencia de las ideas que ya hemos comentado relativas a lo hispánico, creadas evidentemente en torno a tópicos y estereotipaciones. Por consiguiente, la relevancia que tienen estas realizaciones para la presente investigación es menor o nula para los siguientes puntos pero, en cambio, no nos pareció correcto omitirlas o simplemente dar cuenta de su existencia en una mera nota al pie de página en tanto que son necesarias para comprender cuál es el único lugar que en esta cronología se cedió o

¹¹⁵⁶Es de especial interés consultar su autobiografía, cuya referencia es la que sigue: LOPEZ, Francis: *Flamenco: la gloire et les larmes*. Paris: Presses de la Cité, 1987. Asimismo, también existe un interesante libro escrito por su hijo y por un letrista que trabajó con Francis López, véase la siguiente referencia: RODRIGO LÓPEZ, RINGOLD, Daniel: *Francis Lopez et ses grandes opérettes*. Monaco: Éditions du Rocher, 1996.

¹¹⁵⁷NAVARRO, Elisabeth: “‘C'est quoi ce ramdam?’ Alterité et discours implicite dans *Les femmes du 6ème étage*, Philippe Le Guay (2010)”. En RICHER-ROSSI, Françoise (Dir.): *L'autre et ses représentations au cinéma. Idéologies et discours*. Paris: L'Harmattan, 2013, pp. 103-104.

concedió a la comunidad española en la pantalla, subordinando su presencia prácticamente al ámbito del espectáculo, un lugar en el que ocupa un papel especial la figura de este cantante.

Por otra parte, atender a estas propuestas también permite comprender un asunto cuya importancia no es en absoluto secundaria: se pone en evidencia la creencia en una estrecha conexión existente -o por lo menos verosímil o válida- para la sociedad francesa entre la cultura española y la latinoamericana de una manera muy clara, es decir, en una línea muy próxima a las ideas del panhispanismo, así como incluso se establece una suerte de tipificación mediterránea entre los españoles y los italianos. Asimismo, advertimos que no únicamente Luis Mariano actuó en realizaciones francesas o coproducciones hispano-francesas, sino que también trabajó en films españoles, piénsese al respecto en títulos como *Aventuras del barbero de Sevilla* (Ladislao Vajda, 1954) o *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1951), y en el caso italiano podemos aludir a *Saluti e baci* (Maurice Labro, Giorgio Simonelli, 1953). Además, se trata de un actor cuyos roles casi siempre se asocian al caso español, latinoamericano o a países mediterráneos; de hecho, en una producción francesa interpreta el papel de un italiano, nos referimos a *Histoire de chanter* (Gilles Grangier, 1947); no obstante, hay alguna excepción, tal sería el caso de la coproducción franco-germana *Der Zarewitsch* (Arthur Maria Rabenalt, 1954) o de aquellos pocos títulos en los que interpreta a un francés, es decir, *Pas de week-end pour notre amour* (Pierre Montazel, 1949) o bien *Napoleón* (Sacha Guitry, 1955). En relación a la sólida conexión o fusión que comentábamos entre España y América promovida en varios de sus largometrajes, debemos referirnos a propuestas ambientadas directamente en este continente tales como *Cargamento clandestino* (*Cargaison clandestine*, Alfred Rode, 1947), un film que combina intrigas argumentales, tráfico de drogas y cante en América Central; *Serenata de Texas* (*Sérénade au Texas*, Richard Pottier, 1958), en este caso ambientada en el estado de Texas y en cuyo argumento el protagonista, Jacques Gardel, hereda terrenos petrolíferos en la zona de Big Bend. También América Latina estará muy presente en largometrajes cuya acción sucede en España, caso de *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1951) y *Andalousie* (Robert Vernay, 1951), versión española y francesa, respectivamente, de la misma opereta de Francis López, en las cuales el protagonista, a pesar de estar enamorado de una bailaora, parte a América para triunfar en el mundo taurino, una decisión que sin duda perjudicará la relación sentimental de la pareja. Incluso en films ambientados en París hallamos esta conexión con dicho continente, piénsese en títulos como *Jamaica* (*À la Jamaïque*, André Berthomieu, 1957) o *Candide ou l'optimisme au XXe siècle* (Nobert Carbonnaux, 1960), adaptación esta última de la obra de Voltaire¹¹⁵⁸ en la cual Luis Mariano interpreta el papel de un dictador latinoamericano; o bien *Quatre jours à Paris* (André Barthomieu, 1955), una propuesta en la cual aparecen numerosos personajes de América del Sur residentes en Francia y cuya acción

¹¹⁵⁸VOLTAIRE: *Candide*. Ginebra: J. Cramer, 1759.

combina una trama vinculada al negocio de peluquerías, amores y canciones.

Pero más allá de todas estas realizaciones que acabamos de citar, es preciso mencionar a continuación aquellos largometrajes en los que este actor interpreta a un personaje español residente en Francia, caso de *Rendez-vous à Grenade* (Richard Pottier, 1951), en el cual el protagonista, Marco de Costa, de origen español, trabaja como *vedette* de *Music Hall* y de televisión, siendo famoso y enamorándose de una joven; también será un cantante, si bien en este caso más bien un aspirante a ello, el personaje principal de *El cantor de México* (Richard Pottier, 1956), quien parte a París para lograr el éxito y lo consigue interpretando la canción que da nombre al film, *Mexico*, escrita por Raymond Vincy y compuesta por Francis Lopez y perteneciente a la opereta homónima de la película, estrenada en el teatro de Châtelet en París el 15 de diciembre de 1951, con música de Francis Lopez y libreto de Félix Gandéra y Raymond Vincy. Asimismo también en un film protagonizado por este actor -y de nuevo a propósito del mundo de la canción- deberíamos aludir al ya citado *Jamaica* (À la Jamaïque, André Berthomieu, 1957), si bien en este caso Luis Mariano interpreta el papel de un terrateniente jamaicano de vacaciones en París donde conoce a Olivia, una española cupletista de la que se enamora y, tras una serie de aventuras por la Costa Azul, donde ésta consigue un contrato, parten varios personajes de crucero hasta Jamaica desde donde el protagonista es reclamado y debe regresar. Mencionemos también que París aparece nuevamente en el caso del largometraje *Fandango* (Emil E. Reinert, 1949), donde el vasco José debe elegir entre el amor o el éxito en la capital francesa. Y finalicemos este recorrido con el caso de *La bella de Cádiz* (La belle de Cadix, Raymond Bernard, Eusebio Fernández Ardavín, 1953), en cuyo argumento el protagonista, un tal Carlos Medina, es un actor español que trabaja en la Costa Azul y debe desplazarse a Andalucía con motivo del rodaje de un largometraje, lugar donde conoce a una gitaniña de la que se enamora, interpretada por Carmen Sevilla; esta misma actriz actuó como protagonista en otro film en el que tiene un papel relevante el actor que ahora nos ocupa, nos referimos naturalmente a la realización *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952), considerada anteriormente en el primer punto del presente bloque¹¹⁵⁹.

Una vez esbozado este itinerario a través de varias realizaciones interpretadas por este actor, es preciso a continuación, tal como ya hemos anunciado previamente, acercarnos a los films franceses, tanto del ámbito de la ficción como de la no ficción, que presentan españoles emigrados en el Hexágono. Para hacerlo, nos basaremos en cuáles son las regiones en las que aparecen establecidos, un asunto que nos permitirá valorar si existe o no una proporcionalidad entre la cantidad de españoles residentes en una región y la relación de films que los representan en ella.

¹¹⁵⁹Véanse al respecto las páginas 447-453 de la presente tesis doctoral.

Al comienzo de este apartado hemos insertado una tabla que indicaba el número de españoles que había en las distintas regiones francesas en 1975 y serán precisamente los datos de este cuadro los que tomaremos en consideración para valorarlo. Como ahora mismo veremos, sí que existe una equivalencia en el caso de la zona en la que había más españoles establecidos, es decir, en la Región de París o Île-de-France¹¹⁶⁰, pues tal como es previsible la mayoría de films franceses que presentan emigrados españoles tienen una acción que se desarrolla en París y sus *alentours*. Si mencionamos aquellos títulos que lo certifican, podemos traer a colación propuestas como una iniciativa de la *Fédération d'Associations et Centres d'Émigrés Espagnols en France* (FACEEF) que, bajo el título descriptivo de *Mémoires du Réseau Île-de-France*, compila la filmación de cuarenta testimonios de españoles asociados a centros de emigrantes de esta región; es decir, nos encontramos ante un título que de manera explícita toma como único foco de atención este criterio regional junto, naturalmente, con la dimensión asociativa¹¹⁶¹. También algunas asociaciones de París en particular han dejado registros fílmicos de algunas de sus actividades, aludamos al respecto al material *APAFE Paris XV: Gran fiesta del 12 de abril de 1992* (Lluís Alvarez, 1992), registro fílmico de una de las celebraciones festejadas por la *Association de parents d'élèves et de familles espagnoles APAFE – París XV*, federada a la FACEEF; o de mayor interés también sobre el asociacionismo podríamos traer a colación *Como en casa* (Carmen Arza Hidalgo, 2003), un documental en torno a la Casa de España de París. También hay realizaciones que centran su atención con mayor precisión en una zona concreta de París y que, sin focalizarse necesariamente en el caso español, incluyen personajes o consideran la emigración de esta procedencia; véanse al respecto *Aubervilliers* (Éli Lotar, 1945), *Chinois de Belleville* (Jean-Antoine Boyer, 2010), *Belleville est un roman* (José Reyes, 1996) o *Les dénicheurs de Belleville* (Laurence Doumic,

¹¹⁶⁰Entre los principales estudios sobre la presencia española en París -sin tener en cuenta las *banlieues*- podemos destacar, sin ánimo de exhaustividad, las siguientes investigaciones: BACHOUD, Andrée; DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Des Espagnols aussi divers que nombreux, Paris 1945-1975”. En MARÈS, Antoine; MILZA, Pierre: *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 55-76; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Los emigrantes españoles en París a finales del siglo XIX y...”, *Op. Cit.*, pp. 505-519; GAUTHIER, Pascale: *L'épopée des Espagnols à Paris de 1945 à nos jours: Les Esparisiens*. Paris: L'Harmattan, 2011; GAUTHIER, Pascale: *L'immigration espagnole à Paris de 1945 à 1975 et l'intégration dans la capitale. L'immigration économique et politique: une réalité socio-économique et une intégration semblables?*. Paris: Université de Paris X, tesis de maestría, 2001; OSO CASAS, Laura: *Españolas en París. Estrategias de ahorro y consumo en las migraciones internacionales*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004; PIGENET, Phryné: “Les Catalans du Casals de Paris”. En MARÈS, Antoine; MILZA, Pierre: *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 77-93; ROJO, José; DRAIN, Michel: *L'immigration espagnole dans la région parisienne*. Paris: Préfecture e la Seine, Service d'Études et Recherches, 4 vols., 1967; ROMERO, Jean-Gilles: *Les Espagnols à Paris: 1936-1946*. Paris: Instituto de Estudios Políticos, tesis de maestría, 1991; ROJO, José: *Statistiques sur les résidents étrangers de 29 nationalités à Paris et dans sa couronne*. Paris: Préfecture de Paris, Inspection Générale, Service d'Études et Recherches, 1969; TABOADA-LEONETTI, Isabelle: *Les Immigrés des beaux quartiers: la communauté espagnole dans le 16e arrondissement de Paris: cohabitation, relations interethniques et phénomènes minoritaires*. Paris: CIEMI, L'Harmattan, 1987.

¹¹⁶¹La totalidad de estos vídeos puede visualizarse *on-line* en el siguiente enlace: <http://faceef.fr/videos/memoires-du-reseau-ile-de-france/>

Geneviève Roger, 1996), cuyos títulos ya son suficientemente explicativos de los espacios que consideran; *D'ailleurs mais ici* (Barbara Pueyo, 2013) en relación a la *banlieue* de Colombes; *Olé* (Florence Quentin, 2005) por lo que respecta a Neuilly-sur-Seine; *Aïcha, un job à tout prix* (Yamina Benguigui, 2011) en relación a Bobigny; o bien *Corps étrangers* (Noël Marandin, 2007) relativo a la *banlieue* norte de París. Mención individual merece el caso del distrito de Saint Denis¹¹⁶², poniendo en evidencia cómo realmente la emigración española fue tan importante allí que todavía hoy en día se quiere evitar que caiga en el olvido este capítulo histórico de gran envergadura, dando lugar a films como *Les enfants des courants d'air* (Edouard Luntz, 1960), *Les immigrés en France: le logement* (Robert Bozzi, 1970), *Étranges étrangers* (Marcel Trillat, Frédéric Variot, 1970) (asimismo incluye Aubervilliers), *Les gens des baraques* (Robert Bozzi, 1995), *En attendant la neige* (Antonio Olivares–Killy Olivares, 1997) o *Petite Espagne* (Sophie Sensier, 2006), todo ello sin considerar los reportajes televisivos, espacio en el que realmente se profundiza más y mejor en cuestiones urbanísticas y que, por consiguiente, valoramos en el punto dedicado a tal asunto¹¹⁶³.

Sobre la propia ciudad de París podríamos aludir a numerosísimos títulos al respecto, mencionemos entre algunos otros, *Ils étaient neuf célibataires* (Sacha Guitry, 1939), *La Malibran* (Sacha Guitry, 1943), *Ouvriers 64–Reflets* (Colectiva, 1964), *Le Petit Bognat* (Bernard Toublanc-Michel, 1969), *La Mandarine* (Edouard Molinaro, 1971), *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Souef, 1975), *Les années lycée: Petites* (Noémie Lvovsky, 1997), *Fureur* (Karim Dridi,

¹¹⁶²Por lo que respecta a los estudios sobre la población española asentada en las *banlieues*, son de obligada referencia los siguientes, que hemos empleado en el punto dedicado a cuestiones urbanísticas: AA.VV.: *Des cheminées dans la Plaine, cent ans d'industrie à Saint-Denis, 1830-1930*. Paris: Créaphis, 1998; AA.VV.: *Une histoire de la Seine-Saint-Denis au XXème siècle*. Paris: Conseil général de la Seine-Saint-Denis, Archives départementales, 2005; BARON, Pierre: *Le 'Quartier nègre'. Histoire sociale d'un quartier d'ouvriers espagnols depuis 1924*. Paris: École des hautes études en sciences sociales, memoria DEA, 1998; BOURDERON, Roger; DE PERETTI, Pierre: *Histoire de Saint-Denis*. Paris: Privat, 1988; BRETON, Emile: *Rencontres à La Courneuve*. Paris: Temps Actuels, 1983; BRUNET, Jean-Paul (Dir.): *Immigration, vie politique et populisme en banlieue parisienne (fin XIX-XX siècles)*. Paris: L'Harmattan, 1995; BRUNET, Jean-Paul: *Saint-Denis la ville rouge, 1890-1939*. Paris: Cujas, 1981; BRUNET, Jean-Paul: *Un demi-siècle d'action municipale à Saint-Denis-la-rouge (1890-1939)*. Paris: Cujas, 1981; DA SILVA, Irène: *L'immigration espagnole dans la région parisienne au XX siècle: l'exemple d'Aubervilliers*. Paris: Université de Paris IV, tesis de maestría, 1991; DAVID, Cédric: *La résorption des bidonvilles de Saint-Denis. Un noeud dans l'histoire d'une ville et 'ses' immigrés (de la fin des années 1950 à la fin des années 1970)*. Paris: París I, tesis de maestría, 2002; DOUZENEL, Pierre: *Saint-Denis au coin des rues*. Saint Denis: PSD, 1995; FOURCAUT, Annie; BELLANGER, Emmanuel; FLONNEAU, Mathieu (Dirs.): *Paris / Banlieues. Conflits et solidarités*. Paris: Créaphis éditions, 2007; LHANDÉ, Pierre: *Le Christ dans la banlieue, Enquêtes sur la vie religieuse dans le milieu ouvrier de la banlieue de Paris*. Paris: Plon, 1927; LILLO, Natacha: *Espagnols en 'banlieue rouge'. Histoire comparée des trois principales vagues migratoires à Saint-Denis et dans sa région au XXe siècle*. Paris: Institut d'études politiques, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Pierre Milza, 3 vols., 2001; LILLO, Natacha: *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, 1900-1980*. Paris: Autrement, 2004; LOMARD-JOURDAN, Anne: *La Plaine-Saint-Denis, deux mille ans d'histoire*. Saint-Denis: CNRS-PSD, 1994; VILLAIN, Christian: *Le Franc-Moisin. Un quartier de Saint-Denis et ses habitants immigrés 1922-1954*. Paris: Paris VII, tesis de maestría, 1998.

¹¹⁶³Estos materiales televisivos los hemos considerado en el punto dedicado al asentamiento urbanístico, véanse al respecto las páginas 846-883 de la presente tesis doctoral.

2003), *Cowboy angels* (Kim Masee, 2006), *Perla preciosa* (Santi Valldeperez, 2006), *5-7 rue Corbeau* (Thomas Pendzel, 2007), *Isabel, mujer que se va* (Rémi Lainé, 2007), *A las puertas de París* (Joxean Fernández–Marta Horno, 2008), *Un castillo en España* (Un château en Espagne, Isabelle Doval, 2008), *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6eme étage, Philippe Le Guay, 2010), *Si tu vas a Paris* (Jacquie Chavance, Guillaume Mazeline, 2013) o *Regles du jeu* (Anastasia Eleftheriou, 2014). Incluso podríamos traer a colación realizaciones que abordan espacios más concretos, caso de un par de propuestas centradas en uno de los lugares más importantes en las películas sobre emigraciones inreuropeas, concretamente nos referimos a las estaciones, algo que se aprecia en los films *Paris, gare de l'Europe–Chroniques de France n° 29* (Georges Franju, 1966) y en *La vie duraille* (Michel Doumenc, Guy Fontes, Michel Gayraud, Claude Magnez, Marie-Jeanne Pérez, 1979), este último sobre los empleados ferroviarios de la estación de Austerlitz. De manera parecida, no sobre espacios, pero sí sobre eventos, podríamos citar realizaciones en torno a mítines o manifestaciones, caso entre otras, del ya tratado *Mitin de Montreuil*.

Por lo que respecta a la segunda región con mayor población española, es decir, el Languedoc-Rosellón-Mediódía-Pirineos¹¹⁶⁴, cabe decir que en términos cinematográficos, si bien

¹¹⁶⁴Existe una copiosa bibliografía y hemerografía sobre la presencia española en esta región, aludamos a continuación a algunas de las principales aportaciones, si bien omitimos aquellas que, de manera monográfica, se focalizan en los temporeros o en la atracción que sugería la viña, véanse al respecto los siguientes estudios: AA.VV.: *L'intégration des Espagnols et l'identité hispanique en Languedoc-Roussillon*. Montpellier: O.D.A.C. de L'Hérault, Observatoire de l'integration en Languedoc-Roussillon, 1994; BARBERO, Angèle: *La population espagnole de Béziers*. Montpellier: Université Paul Valéry, tesis de maestría, 1977; BLAZI, Emilie: *L'immigration économique espagnole dans le département des Pyrénées-Orientales: emploi et intégration des travailleurs espagnols (1946-1968)*. Perpignan: Université de Perpignan, tesis doctoral dirigida por la Dra. Anne-Marie Jeay, 2004; BOUSQUET, Nathalie: *Les Espagnols dans le Lot de l'entre-deux-guerres aux années cinquante*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, tesis de maestría, 1992; CALVO, Michel: “Que nous apprennent les statistiques sur les Espagnols en Languedoc-Roussillon?”. *Hommes et Migrations: D'Espagne en France*, vol. 1184, 1995, pp. 18-23; CASTEROT, Geneviève; SANCHEZ, Margarida: *L'émigration espagnole dans le département des Hautes-Pyrénées de 1915 à 1939*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, tesis de maestría, 1974; CHOLVY, Gérard: “Déracinemet et vie religieuse: Italiens, Espagnols et Tsiganes dans le Midi de la France depuis 1830”. *Recherches régionales*, núm. 1, enero-marzo 1982, pp. 1-20; DUKIC, Suzana: “Immigrants espagnols en Languedoc-Roussillon à l'épreuve de l'hospitalité conditionnelle, XIXe-XXe siècle”. *VEI Diversité*, núm. 151, 2008, pp- 51-73; DUKIC, Suzana (Coord.): *Histoire et mémoire des immigrations en Languedoc-Roussillon..., Op. Cit.*; FERRAS, Robert: “Espagnols et Italiens dans l'Hérault à la veille de la Première Guerre mondiale”. *Bulletin de la société languedocienne de géographie*, vol. 14, núm. 1, 1980, pp. 1-12; FERRAS, Robert: “L'implantation espagnole dans le canton de Lunel”. *Bulletin de la Société languedocinne de Géographie*, enero-marzo 1967, pp. 3-25; FREMINVILLE, Solange: *L'immigration espagnole dans l'Hérault de 1954 à 1975*. Montpellier: Université Paul-Valéry, tesis de maestría, 2004; GENTIL-LAURANS, Maryvonne: “L'hispanité au quotidien d'Espagne en France: itinéraires migratoires en Languedoc et ailleurs”. *Hommes et Migrations*, núm. 1184, 1995, pp. 24-31; ISERN, Marie-Ange: *L'évolution de l'immigration catalane en Roussillon à partir du XIX siècle*. Montpellier: Universidad Paul Valéry, tesis de maestría, 1972; LILLO, Natacha: “Les Espagnols en France dans l'entre-deux-guerres à travers l'exemple du Languedoc-Roussillon”. *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, núm. 2, 2007, pp. 11-55; MONTBROUSSOUS, Marie-Line: *Histoire d'une intégration réussie. Les Espagnols dans le bassin de Decazeville*. Rodez: Rouergue, 1995; OTON, Nathalie: *L'immigration andalouse des années 50/60 dans les Pyrénées-Orientales*. Perpignan: Université de Perpignan, tesis de maestría, 1993; PARDO, Emile de:

dista mucho de la enorme cantidad de films relativos a la presencia española en la región parisina, sí que encontramos varios títulos significativos, caso de *Métamorphose* (Jean-Claude Bernard, 1934) o *Decazeville, vivre après la casse* (Gérard Raynal, 2005), interesantes propuestas de no ficción centradas en el Aveyron, en el primer caso en la presa de Sarrans y en el segundo en los obreros que laboraron en la cuenca de Decazeville; *Chemins sans loi* (Guillaume Radot, 1947), cuya acción sucede en Font-Romeu; *Baratin* (Jean Stelli, 1956) por lo que respecta al Mediodía; *Bédarieux c'est mon village* (Françoise Chevalier, 1986) en relación al Hérault; *Ouvrières de Furnon* (Michel Gayraud, Michel Doumenc, Claude Magnez, Marie-Jeanne Perez, Maïté Pinero, 1977-1978), *Les yeux de Chimène* (Guy Marconnier, 1997) o *Volver* (Rachel Baloste, 2006) para la zona del Languedoc, si bien es cierto que en alguna medida esta geografía tiene menor presencia en los films relativos a la emigración económica que a aquellos concernientes al exilio. Es decir, a pesar de que podemos traer a colación varios títulos ambientados en este territorio, esta región fue tan importante en términos históricos por lo que al exilio respecta que, sin duda alguna, encontramos muchas más propuestas cinematográficas dedicadas a ello; no olvidemos la relevancia que tuvo Toulouse para los emigrados políticos. No obstante, claro está, en esta zona convivieron exiliados y emigrados económicos, un asunto que queda muy bien reflejado en el documental *Avec l'Espagne au coeur (Autour du spectacle «Fils d'exil»)* (Marc Oriol, 2002), una propuesta que parte de un proyecto de la compañía *La Baraque*, cuyos miembros decidieron emprender un espectáculo a partir de aquello que les une y, precisamente, el nexo estriba en ser miembros de la segunda generación de españoles en Toulouse, elidiendo como criterio excluyente si las razones de abandonar España fueron de corte político u económico. Terminemos, sin embargo, con esta zona aludiendo a un largometraje de ficción, *La alegría está en el campo* (Le bonheur est dans le pré, Étienne Chatiliez, 1995), en el cual si bien poca importancia tienen los españoles emigrados en esta región, en términos de colectivo sí que es relevante el papel que se les concede y la importancia que cobra esta geografía. Este film es una mera comedia sin pretensiones, cuyo argumento gira en torno a un personaje que se encuentra descontento con su vida personal y laboral; gracias a descubrir su increíble semejanza con el marido desaparecido de una mujer española -interpretada por Carmen Maura¹¹⁶⁵- al que ella y sus hijas buscan a través de

“L'évolution de la population espagnole en Languedoc”. *Économie méridionale*, núm. 59, 1967, pp. 45-48; ROSSIGNOL, Jacqueline: *L'intégration sociale des immigrés espagnols de deuxième génération*. Perpignan: Université de Perpignan, tesis de maestría, 1996; TEULIERES, Laure: *Histoire et mémoires des immigrations en région Midi-Pyrénées. Synthèse*. Toulouse: ACSE, Université du Mirail, 2007.

¹¹⁶⁵Esta actriz ha interpretado en muchas ocasiones personajes españoles, mencionemos algunos de los films en los que representa el rol de inmigrante, algunos de los cuales consideramos en esta tesis y que recogemos también en el catálogo fílmico: *Sur la terre comme au ciel* (Marion Hänsel, 1992), *Luis XIV, Niño Rey* (Louis, enfant roi, Roger Planchon, 1993), *Le bonheur est dans le pré* (Étienne Chatilliez, 1995), *La cólera de una madre* (Une mère en colère, Gilles Béhat, 1996), *Tortilla y cinema* (Martin Provost, 1997), *Superlove* (Jean-Claude Janer, 1999), *El vientre de Juliette* (Le ventre de Juliette, Martin Provost, 2003), *Chicas* (Yasmina Reza, 2010), *Las chicas de la 6ª planta* (Les femmes du 6e étage, Philippe Le Guay, 2010), *El*

un programa televisivo, decide suplantar su identidad y así cambiar de vida, abandonando el lugar donde vive, la comuna de Dole, en el departamento del Jura y por tanto en la región Borgoña-Franco Condado, para trasladarse a la comuna de Condom, en el departamento del Gers, ubicado en la región que ahora nos ocupa. Este espacio al que se desplaza aparece representado como una suerte de paraíso, donde el protagonista valora la importancia del mundo rural y el bienestar con el que se vive en esta región soleada y que parece estar totalmente acorde con la calidez, felicidad, paz y confort que halla en esa familia española a la que se integra, ofreciendo una imagen totalmente positiva de los españoles y completamente opuesta a la de su mujer, sólo preocupada por las apariencias y la clase social.

Por lo que respecta a la tercera zona con mayor número de españoles, es decir, la Auvernia-Ródano-Alpes¹¹⁶⁶, cabe decir que pocas producciones reflejan de manera directa la presencia española en la región, si bien hay títulos que ponen en evidencia la importancia que tuvo este territorio después de la Segunda Guerra Mundial, concretamente a partir de la puesta en marcha del plan Monnet y de la contribución americana del Plan Marshall. Ello supuso llevar a cabo un proyecto consistente en la creación de veintidós pantanos para poder proveer la demanda de electricidad; asimismo la *Compagnie National du Rhône* trabajó en hacer el río navegable y producir energía, colaborando todo ello a conceder una prioridad sustancial a la región de la que antes carecía. En esas tareas tuvieron una gran importancia los emigrantes europeos, llegando mano de obra de distintos países para poder laborar en tales empresas. El ámbito cinematográfico ha concedido cierta atención a esta situación, destacando al respecto de una manera muy directa

postre de la alegría (Paulette, Jérôme Enrico, 2012), *Un village presque parfait* (Stéphane Meunier, 2014) y *La vanité* (Lionel Baier, 2015).

¹¹⁶⁶Existen numerosísimos estudios sobre la población emigrada a esta zona, mencionamos sin embargo los más relevantes de aquellos referidos únicamente al caso español: AYERRA ALFARO, Eduardo: *L'émigration espagnole en France et ses répercussions dans le département de la Loire*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, tesis de maestría, 1982; BARJON, Alexandra: *Les Espagnols dans la vallée de l'Ondaine*. Saint-Etienne: Université Jean Monnet, tesis de maestría, 2000; BOSSE, Jeanne-Marie: *L'émigration espagnole dans la région de Grenoble*. Grenoble: Université de Grenoble, tesis de maestría, 1962; CROZAT, Pierre: *La fin du franquisme et la transition démocratique dans la communauté espagnole du Puy-de-Dôme (1960-1982)*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, tesis de maestría, 1999; GALAN, Stéphanie: *Les Espagnols dans l'agglomération lyonnaise (1914-1939)*. Lyon: Université Lyon II, tesis doctoral dirigida por el Dr. Yves Lequin, 2 vols., 1997; GALLEGO, Nicole: *L'immigration espagnole à Oullins (1940-1968)*. Lyon: Université Lyon II, tesis de maestría, 2 vols., 1989; HERNANDEZ, Rodolphe: *Les Espagnols à Saint-Etienne (1914-1950)*. Saint-Etienne: Université Jean Monnet, tesis de maestría, 2002; LOBO-MENDEZ, Juan-Manuel: *La migration espagnole: situation et évolution socio-politique de 1960 à 1977*. Lyon: Université Lyon 2, tesis doctoral dirigida por la Dra. Simone Saillaird, 1981; LUIS, Jean-Philippe: "La comunidad española en Francia: La región de Auvergne". *Hispania*, vol. LXII/2, núm. 211, 2002, pp. 597-616; MADERA, Marie-Isabelle: *La emigración española a Montluçon desde 1950*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, tesis de maestría, 1990; POITRINEAU, Abel: "Les Espagnols de l'Auvergne et du Limousin du XVIIe siècle au XIXe siècle. Annales". *Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 41, núm. 41, 1986, pp. 854-856; SCHWEITZER, Sylvie; ELONGBIL-EWANE, Emilie; BERBAGUI, Dalila; CHAPLAIN, Renaud; PREMPAIN, Laurence et al.: *Rhône-Alpes. Étude d'une région et d'une pluralité de parcours migratoires, 19e-20e siècle*. Lyon: ACSE, Université Lyon 2-LARHRA, 2008; TOMASI-LAISAINOUX, Annie: *Les Espagnols dans les Bouches-du-Rhône (1870-1940)*. Marsella: Université de Provence, tesis doctoral dirigida por el Dr. Émile Temime, 1984.

un título como es *L'Or du Rhône* (François Villiers, 1951), dedicado en su totalidad a este asunto, un film institucional encargado por parte de la agencia gubernamental americana *Economic Cooperation Administration* y cuya creación obedeció a la necesidad de administrar el Plan Marshall. También debemos señalar la producción *Niebla en la cumbre* (La meilleure part, Yves Allégret, 1955) que, desde el terreno de la ficción y adaptando la novela homónima de Philippe Saint-Gil¹¹⁶⁷, gira en torno a la construcción del pantano de Plan-d'Aumont (Aussois, Savoya). Realmente es un título magnífico para considerar el papel de los obreros italianos -no pasemos por alto que se trata de una producción franco-italiana- así como también aparece en él un argelino e incluso el realizador tuvo un especial interés en buscar a un español que actuase en el largometraje, dando con Gérard Hernandez, nacido en Francia -en Saint Ouen- e hijo de vallisoletanos que en 1936 se establecieron en este país. Este intérprete trabajaba como bibliotecario en París cuando se enteró del deseo de Yves Allégret de contratar para su film a un español, momento a partir del cual se incorporó al ámbito televisivo y cinematográfico¹¹⁶⁸. Pero al margen de este tipo de realizaciones focalizadas en estas construcciones, pocas películas muestran españoles en esta zona, existiendo algunos títulos que son casi una suerte de excepción, de entre los cuales queremos destacar el documento *1987 fiesta de las madres* (Centro Cultural de Villeurbanne, 1987), en tanto que evidencia no sólo la presencia de españoles en esta región sino el asociacionismo de los mismos en el marco de una celebración dedicada a las madres en la ciudad de Villeurbanne, ubicada en el distrito de Lyon. Al margen de esta propuesta, cuyo interés es innegable en tanto que registro de la emigración filmado por la propia comunidad emigrada, también es preciso destacar el caso de *Ser y tener* (Être et avoir, Nicolas Philibert, 2002), un documental centrado en el día a día de una clase durante los meses que abarcan de diciembre a junio y en la cual hay alumnos de distintas edades y un profesor, Monsieur López, cuyo padre era español, más concretamente andaluz. La acción sucede en la región de Auvergne, en el departamento de Puy de Dome y más exactamente en el pequeño pueblo de Saint-Etienne-sur-Usson, de sólo 228 habitantes. Sin embargo, mediante una conversación entre el profesor y el realizador se da a entender que él se trasladó a este lugar para ejercer su profesión, pues afirma que su padre -quien era obrero agrícola- ya ha fallecido y su madre todavía vive en el

¹¹⁶⁷SAINT-GIL, Philippe: *La meilleure part*. Marsella: Éditions Robert Laffont, 1954.

¹¹⁶⁸A pesar de haber nacido en Francia, el actor recuerda cómo de pequeño era ridiculizado por parte de sus amigos por ser de ascendencia española, poniendo de manifiesto la dificultad que sufrían no sólo los emigrados de primera generación sino también sus hijos a la hora de integrarse en la sociedad francesa. No obstante, guarda muy buenos recuerdos de esa etapa en Saint-Ouen, en sus propias palabras: “*J'étais le seul gamin étranger en classe, on me traitait d'Espingo tête de veau', on me bousculait. Au bout d'un certain temps, je me suis aperçu que, en faisant rire les autres, on se faisait moins bousculer. Alors je les ai fait rire. Mais j'ai aussi de très beaux souvenirs de Saint-Ouen: les copains gitans, les matches du Red Star, mon oncle qui jouait au billard avec Django Reinhardt...*”, declaraciones recogidas en: http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/05/17/gerard-hernandez-bete-de-scenes_1699881_3246.html

Rosellón¹¹⁶⁹. Citemos también una propuesta como *Pays lointain, pays d'avant* (Sara Millot, 2013), documental en el cual España ocupa un papel repartido junto con otros países como Argelia, Chile o Camboya, entre otros, en tanto que emisores de emigrantes que sueñan alcanzar otros territorios como si de la tierra prometida se tratara y que llegan a la ciudad de Saint Etienne donde procuran, tras numerosas penurias, establecerse. Sin embargo, mucho más relevante para nuestro estudio es la iniciativa emprendida por la FACEEF que, igual que sucedía en la propuesta relativa a la región parisina, reúne testimonios de miembros de asociaciones de españoles emigrados, en este caso residentes en la región de Ródano-Alpes e integrando concretamente a quince personas, un proyecto cuyo nombre es *Mémoires du Réseau Rhone-Alpes*¹¹⁷⁰.

En relación a la siguiente región con un importante contingente español es preciso detenernos en el caso de Provenza-Alpes-Costa Azul¹¹⁷¹, un territorio que, si bien no ha sido objeto de atención de gran cantidad de films con motivo de la emigración española, sí que sin embargo es precisamente a propósito esta zona donde encontramos propuestas de una importancia fundamental. Sin lugar a dudas la producción más relevante al respecto es *Toni* (Jean Renoir, 1935), un largometraje filmado en la Provenza, particularmente en la comuna francesa de Bocas del Ródano y más exactamente en Martigues, en una cantera donde trabajaba mano de obra italiana y española. Dado el valor del largometraje, éste ha sido considerado detenidamente en el punto dedicado al trabajo rural y estacional, de ahí que aquí sólo lo mencionemos al margen de su

¹¹⁶⁹Concretamente las palabras de M. Lopez al respecto son las siguientes: “*Quand j'étais petit, mon père me disait toujours que la terre était très, très basse. Et il savait rien de quoi il parlait. Il était... il était ouvrier. Il l'a été longtemps avant de pouvoir évoluer un petit peu et d'avoir un petit peu de terre à lui. Et je crois que son plus grand désir, c'était surtout que je ne fasse pas le métier qu'il faisait. C'est vrai que en l'aidant, souvent je me rendais compte aussi que c'était très, très pénible et ça m'a donné envie de faire autre chose*”. A propósito de la pregunta del origen de su padre, la respuesta de éste es la siguiente: “*Ah, mon père était d'origine espagnole. Il était... ce qu'on appelle... immigré. Il était venu très, très jeune en France et avait travaillé pas mal... sur chantiers... tout ça, et puis... bon... jusqu'à ce qu'il rencontre ma mère et qu'en fait s'établisse en France définitivement et qu'il ait ensuite envie de devenir français. Et d'ailleurs il n'est pratiquement plus jamais retourné dans son pays, c'est-à-dire en Andalousie*”.

¹¹⁷⁰Estos vídeos pueden consultarse *on-line* en tanto que están disponible en el siguiente enlace: <http://faceef.fr/videos/memoires-du-reseau-rhones-alpes/>

¹¹⁷¹Igual que en el caso de Auvernia-Ródano-Alpes existen abundantes estudios sobre el papel de la emigración en esta región, especialmente a propósito de la ciudad de Marsella; no obstante, aludamos únicamente en este punto a aquellos dedicados monográficamente a los españoles: BOULANGER, Patrick: *Contribution à l'étude de l'immigration: les Espagnols de Marseille (1890-1900)*. Marsella: Université d'Aix-Marseille, memoria de DES, 1972; CLAUDE, Gérard: *Les étrangers en milieu rural: un siècle d'immigration italienne et espagnole en Provence: 1850-1940*. Marsella: Université d'Aix-Marseille, tesis doctoral dirigida por el Dr. Émile Temime, 1992; PASQUALINI, Stéphane: *Espagnols et républicains à Marseille de 1945 à nos jours*. Marsella: Université Aix-Marseille I, tesis de maestría, 1998; RIVET, Geneviève; FERRAS, Robert: “L'immigration espagnole dans le canton d'Orange”. *Études vauclusiennes*, núm. 13, 1975, pp. 23-29; TARRIUS, Alain; PÉRALDI, Michel (Coords.): *Revue européenne des migrations internationales*, numero especial, volume 11, núm. 1: Marseille et ses étrangers, 1995; TEMIME, Émile: “Evolution et problèmes d'intégration d'une minorité étrangère. Les Espagnols dans le sud-est de la France de 1861 à 1936: étude spécifique du cas marseillais”. *Ethnologie française*, núm. 3, 1977, pp. 245-254; TOMASI-LAISAINOUX, Annie: *Les Espagnols dans le Bouches-du-Rhône...*, *Op. Cit.*

gran significancia¹¹⁷². Asimismo, tiene cierta importancia el film *Le Val d'enfer* (Maurice Tourneur, 1942), cuya acción sucede en la Alta Provenza y, a pesar de que su trama se focaliza en la compleja relación matrimonial de los protagonistas, el marido trabaja como capataz en una cantera en la cual están empleados españoles, evidenciando de nuevo la presencia de éstos en este tipo de empleos tan necesarios para el desarrollo de la Francia de ese momento.

Asimismo, también es de gran interés la propuesta documental *Provence, terre de peuplement* (Jean Hubinet, Fernand Pelatan, 1950), un film institucional que, de manera parecida a como sucedía en títulos mencionados como *L'Or du Rhône* (François Villiers, 1951), a propósito de la región Auvernia-Ródano-Alpes, también centra su atención en la necesidad de modernización de un territorio en estas fechas, concretamente la Provenza y más exactamente el pantano de Donzère-Mondragon, donde era preciso construir una central hidráulica y donde se empleó para estos trabajos mano de obra italiana y española, entre gentes de otros países. Además, el film también considera Marsella y su puerto, aludiendo incluso a obras de ingeniería hidráulica aplicadas a lo largo del Ródano y a ciudades como Toulon, Arles o la Camarga en general, así como a la llegada de gente de numerosas zonas de Francia y del exterior, provocando una cierta problemática a la hora de alojarlos, desarrollándose al respecto nuevas barriadas donde albergarlos. Sin embargo, naturalmente no todas las realizaciones en las que aparecen españoles en esta región tienen tal nivel de interés; valga a modo de ejemplo un título como *Visa pour l'enfer* (Alfred Rode, 1959) donde, si bien la acción sucede en Marsella, se focaliza en una intriga de malhechores, o bien *La cólera de una madre* (Mère en colère, Gilles Behat, 1996) en el cual la protagonista es una empleada del hogar que se establece en Aix en Provence el mismo día en el que su hijo es juzgado por asesinato, centrándose el largometraje en la necesidad de probar su inocencia.

Mayor importancia tienen, por lo que respecta a la trascendencia de la memoria familiar, un par de propuestas como son *Mutation* (198?)¹¹⁷³, emitida en el programa *Mosaïques* de la cadena 3 de la televisión francesa, y *Au bout de la ligne* (Aaron Sievers, 2009), un cortometraje. Sin duda es de mayor interés el primero mencionado, pues se trata de una realización que considera una serie de asuntos esenciales: la relación existente entre exiliados y españoles, la pertenencia a un u otro país, el cambio o no de nacionalidad, las posteriores generaciones y un tema muy relevante en tanto que casi ausente en todo el resto de films como es la preeminencia que en él ocupa el sentimiento hacia una región en particular y no hacia el conjunto de España, en este caso Cataluña. Es preciso puntualizar que, si bien lo colocamos en esta región por el papel

¹¹⁷²Véanse al respecto las páginas 901-916 de la presente tesis doctoral.

¹¹⁷³Debo agradecerle al Sr. Francesc Panyella i Farreras su gran amabilidad y generosidad a la hora de hacerme llegar este material sobre su familia que, de otro modo, es absolutamente inaccesible.

que en él ocupa Marsella, éste gira en torno a una familia en concreto, los Bell-lloch, contando con numerosos miembros de cuatro generaciones que abordan sus sentimientos hacia España y Francia, así como su adaptación o expectativas de futuro. Se trata además el exilio porque la razón por la cual esta familia recaló en Francia es a causa de la guerra, pues como nos explica Ramona a medida que la contienda avanzó cruzaron la frontera, fueron internados treinta meses en campos de refugiados y finalmente ella y sus cuatro hijos se instalaron en distintas ciudades hasta finalmente asentarse en Venterols, comuna francesa perteneciente al departamento de Drôme y, por consiguiente, a la región Auvernia-Ródano Alpes. Esta unidad familiar se fue distribuyendo por distintos lugares, tanto Marsella como París, así como también de los cuatro hijos, tres chicas y un chico, él se quedó trabajando como agricultor en la granja de Venterols, marco de reunión para el desarrollo de este programa. Es en este entorno en el cual los distintos miembros de la familia son interrogados sobre los temas que ya hemos comentado y, quien les plantea las preguntas, es Francisco, el marido de una de las hijas de Ramona, María, quien se fue a vivir a Marsella dado que no quería laborar como agricultora. Allí, además de trabajar como costurera, se unió a un grupo de folclore español y se mezcló con la importante comunidad española radicada en esa ciudad, conociendo a su marido. Éste, Francisco, se fue de España en 1955, mientras hacía el servicio militar, con la intención de encontrarse con su padre que se había machado a Francia en 1939. Es evidente, por tanto, cómo el film mezcla un exilio inmediato a la posguerra y movimientos posteriores al margen de estas razones, y Francisco tuvo que laborar en numerosos oficios (agricultor, obrero en la construcción, reparación naval...) hasta que optó por realizar una formación profesional acelerada para trabajar como fundidor, labor a la que se ha dedicado toda su vida. Sin embargo, al margen de esto, ha desempeñado un papel fundamental para la comunidad española emigrada en Marsella y más particularmente para la catalana, pues en el marco de la *Maison des Jeunes et de la Culture de Marseille* organizó y dio clases de catalán. Y es que, de hecho, este asunto es fundamental para el film, pues Francisco y su esposa María insisten en numerosas ocasiones en la importancia que para ellos ha supuesto mantener viva su cultura y potenciarla en el extranjero, pudiendo ver cómo hablan un perfecto catalán entre ellos a pesar de llevar allí muchísimos años. Ellos viven en Marsella y la propuesta ofrece incluso imágenes de los cursos que imparte de lengua, cediendo la palabra a los alumnos para expongan las motivaciones que les han impulsado a matricularse. No es aquí el lugar para ahondar en estas cuestiones, aunque es muy interesante ver cómo el hijo de Ramona, Ramon, y Francisco discrepan sobre sentirse francés o catalán, así como también los hijos de Francisco y María se sienten ya profundamente franceses.

Por lo que respecta al cortometraje citado, *Au bout de la ligne* (Aaron Sievers, 2009), se trata de una película que esboza un retrato de la ciudad de Marsella como un lugar que cobija a

gente procedente de distintos lares, un alemán, un francés militante del partido comunista y un hombre de L'Estaque de origen español. Ya para terminar, mencionemos, igual que en el caso precedente y en el de la Île-de-France, el proyecto de compilación de testimonios llevado a cabo por la FACEEF de varios españoles pertenecientes al movimiento asociativo, contando para la iniciativa de esta región con cuarenta personas, una propuesta llamada *Mémoires du Réseau PACA*¹¹⁷⁴.

Si atendemos a la presencia española en films relativos a la región Aquitania-Lemosín-Poitou-Charentes¹¹⁷⁵ fácilmente advertimos el papel preponderante que ocupa la ciudad de Burdeos, sin duda alguna una de las urbes más relevantes sobre esta cuestión y que contaba ya con un importante número de emigrantes a comienzos del siglo XX. A causa de ello el asociacionismo tuvo una gran relevancia en este lugar, desarrollando un papel fundamental en términos de mutua, una cuestión que consideramos en el punto dedicado al rol que jugaron los centros y casas de España y cómo se valora esta cuestión en términos cinematográficos, de ahí que aquí no profundicemos en estos asuntos¹¹⁷⁶. Siguiendo un criterio cronológico, el primer film que convendría traer a colación es una producción que poca información aporta sobre el asunto que nos ocupa; nos referimos a *Solita de Cordoue* (Willy Rozier, 1945), un largometraje de ficción cuya acción se desarrolla en las Landas y en el que la presencia española estriba en el personaje de Solita, una bella gitana por la que siente un gran interés Pierre. Tal situación provoca que su esposa, Marie, intente suicidarse al dejarse llevar por los celos, siendo salvada por su hermano y recuperando a su esposo. Al margen de esta propuesta en la que la gitana española es causa de discordia y que aporta poca información de interés para nuestro estudio, cabe decir que, por

¹¹⁷⁴ Todos estos vídeos pueden consultarse en este enlace: <http://faceef.fr/videos/memoires-du-reseau-paca/>

¹¹⁷⁵ Aludamos a algunos de los principales estudios sobre la presencia española en esta región -si bien omitimos los centrados sólo en el caso bordelés (aparecen referidos en dos notas más adelante) así como aquellos que no reparan únicamente en la población española- véanse al respecto las siguientes aportaciones: AA.VV.: *Les espagnols en Aquitaine*. Burdeos: Comité régional de tourisme d'Aquitaine, 1991; BERTRAND, Jean René: "Bilan de l'immigration espagnole". *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, vol. 50, 1979, pp. 385-405; DREYFUS-ARMAND, Geneviève: "La constitution de la colonie espagnole en France (Basses et Hautes-Pyrénées, Gers, Lot-et-Garonne, Gironde)". *Hommes & migrations*, núm. 1184, febrero 1995, pp. 6-12; DROT, Christophe: *Histoire et mémoires des immigrations en Aquitaine*. Luë: ACSE, Samarcande, Evaluation & Stratégies, 2007; GUILHEM, Florence: *L'immigration économique espagnole dans le département de la Haute-Garonne (1957-1967)*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, tesis de maestría, 1992; INCHAUSPE, Véronique: *Mémoire d'Hirondelles: une histoire de jeunes filles (l'émigration féminine navarro-aragonaise à Mauléon, 1880-1930)*. Mauléon: Uhaitza et Ikherzaleak, 2001; LINAS, Gabrielle: *Les Espagnols dans la région d'Orthez*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, memoria DEA, 1990; PÉREZ, Joseph: *Images des Espagnols en Aquitaine*. Talence: Presses universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 1988; SANTOS-SAINZ, Maria; GUILLEMETEAUD, François: *Les Espagnols à Bordeaux et en Aquitaine*. Bordeaux: Éditions Sud Ouest, 2006; SISVALI, Nermin; BOCCO, Emmanuel: *Histoire et mémoires des immigrations en région Poitou-Charentes de 851 à nos jours*. Synthèse. Montpellier: IRFA Conseil, 2007; THÉVENOT, Gabrielle: *Les Hommes des carrières du Mapuy. Anglais, Belges, Espagnols, Italiens, Polonais, Russes, Yugoslaves, Portugais*. Guéret: Verso, 1988.

¹¹⁷⁶ Véanse al respecto las páginas 1038-1042 del presente estudio.

contra, la mayoría de las realizaciones que muestran españoles en esta región nos proveen de importantes datos y tienen un especial interés en tanto que se focalizan en asuntos clave, ya sean éstos los motivos de partida, el día a día en esta geografía o la revisitación del pasado. Mencionemos en ese sentido la propuesta *Les émigrés des quatre saisons* (Olivier Besse, 2003), un documental centrado en la ciudad de Burdeos y más concretamente en su mercado de los Capuchinos, un importante lugar de encuentro de los emigrados residentes en la ciudad. Tal es así que el film cede la palabra a distintas vendedoras procedentes de lugares diversos, desde Europa del Este al Magreb, así como también en el caso de España el testimonio será Nicole, explicando cada una de ellas sus vivencias. El mismo espacio es también protagonista en *Ondas españolas* (Xavier Baduoin–Ismael Cobos, 2011), otra iniciativa documental focalizada en la emigración española a Burdeos, una comunidad que como hemos dicho ha tenido gran relevancia desde los años veinte, pasando por la recepción de exiliados en 1939 y por el boom migratorio de los sesenta, viendo como todos ellos encuentran un lugar de confluencia en dicho mercado. Sin embargo, en este caso el largometraje se centra en un testimonio en concreto, Manuel Coca, un vendedor ya jubilado que vino a Francia en 1952 para reencontrarse con su padre que se había refugiado en este país a raíz de la Guerra Civil; el espectador se acerca a través de este hombre a la comunidad emigrada en Burdeos, pudiendo ver de nuevo a Nicole, así como también a Odette Moya, quien recuerda su infancia en el Solar Español, o a tres personas, Juliana, Francisco y Ángel, quienes se implicaron en la Resistencia. Igualmente, también se atribuye una atención especial a la asociación “Voces españolas”, radicada dentro de El Hogar, encargada de realizar un programa de radio, de ahí el título del film. En el apartado dedicado al asociacionismo ya atenderemos a la importancia que El Hogar Español de Burdeos ha tenido para la comunidad española, mencionemos aquí simplemente la existencia del reportaje *El Hogar, El Solar – Emigration espagnole à Bordeaux* (Irène Chaudouet, Céline Tonnelier, 2009), así como también unas breves entrevistas que realizaron sus directoras, *Première interview–Adherente* (2009), *Deuxième interview–Présidente* (2009)¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁷A propósito de la presencia española en esta ciudad en concreto, sin ánimo de exhaustividad, mencionemos algunos de los principales estudios existentes al respecto: ARANZUEQUE, Georgia: *Le Solar espagnol à Bordeaux ou comment la communauté espagnole a pu s'intégrer par l'intermédiaire d'une institution*. Burdeos: Université Bordeaux II, tesis de maestría, 1997; BERGOUIGNAN, Jacques: *Les immigrés espagnols à Bordeaux*. Burdeos: Talence, CERVIL – Institut d'études politiques, 1967; BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel: “Le quartier espagnol à Bordeaux en 1936”. En GUILLAUME, Pierre (Dir.): *Étrangers en Aquitaine*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1990, pp. 193-217; BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel: *Le Quartier espagnol en 1936. Aquitaine, terre d'immigration*. Étrangers en Aquitaine. Burdeos: M.S.H.A., 1990; DABITCH, Christophe: *Le marché des Capucins*. Burdeos: Éditions CMD, 1998; DAUGA, Agnès: “Les bars, restaurants et hôtels ibériques à Bordeaux en 1989”. En GUILLAUME, Pierre (Dir.): *Étrangers en Aquitaine*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1990; DAVILA, Julie: *L'émigration espagnole à Bordeaux 40 ans après: problématique de l'intégration au travers du discours d'anciens immigrés*. Burdeos: Université Bordeaux II, trabajo de fin de máster, 2004; DE LEON Q., Mario Julio: *Les Espagnols dans le quartier des Capucins*. Burdeos: Université Bordeaux III,

Al margen de las realizaciones centradas en una ciudad en concreto, también podemos traer a colación la existencia de un proyecto de compilación de testimonios de emigrados españoles en la comuna francesa de Lacq, más exactamente en Mourenx, nos referimos a *Entretiens des premiers espagnols arrivés dans le bassin de Lacq, il y a 50 ans...* (Iberia Cultura 2009). Se trata, por tanto, de una propuesta que se aproxima a la comunidad emigrada en un sentido plural, es decir, uniendo las experiencias de varias personas; también a propósito de esta región encontramos iniciativas centradas en una figura en particular, caso de un par de títulos de no ficción como son los medimétrajes *Caméo* (Laurent Marboeuf, 2006) y *Un automne pour Madrid (Histoire de Théo combattant pour la liberté)* (Christine Diger, 2014). El primero sucede en una población ubicada en el Departamento de Deux Sèvres, concretamente en la ciudad de Niort y más exactamente en el barrio Colline Saint-André, espacio donde acude el realizador para encontrarse con aquellos a los que llama Mama y Salva, es decir, las personas que lo criaron y que son una pareja de españoles, así como también irá a ver a su padre. Todo el film se constituye en una voluntad de visitar el pasado por medio del presente, regresar a la casa de su infancia y revivir los recuerdos de antaño, un deseo que se intenta satisfacer por medio del visionado de antiguas grabaciones en Super 8 conservadas por la familia. Justamente el hecho de presentar estos materiales conecta con un asunto relevante en términos de ocularización: es bajo la propia mirada de los emigrantes que el espectador accede a imágenes de ellos en tanto que se filmaron a sí mismos. No es por tanto cuestión baladí si estos se filmaron a sí mismos, si fueron filmados por sus hijos o nietos o si fueron registrados por la cámara de alguien completamente ajeno a los procesos migratorios en términos de ascendencia familiar, de ahí que consideremos este film en el punto denominado “El punto de vista: primera y segunda generación” en tanto que nos ofrece una doble vía: acercarse hoy a la emigración familiar por medio de filmar a parientes y aproximarse a ello empleando filmaciones del pasado¹¹⁷⁸.

No menor complejidad tiene el otro film mencionado, *Un automne pour Madrid (Histoire de Théo combattant pour la liberté)* (Christine Diger, 2014), si bien su rebuscamiento no reside en este caso en el empleo de imágenes de una u otra procedencia sino en cómo en cierta medida entronca con el exilio republicano, si bien ubicándose en el terreno de la emigración económica,

tesis doctoral dirigida por el Dr. Jean Borde, 1976; GONTIER, Frédéric: *Les immigrants du quartier espagnol de Bordeaux au début de la IIIe République*. Burdeos: Université de Bordeaux III, memoria de maestría, 1986; LE ROUZIC, Marie-France: *Rapport entre recherche d'identité et intégration des Espagnols de la deuxième génération dans la communauté de Bordeaux*. Burdeos: Université de Bordeaux II, tesis de maestría, 1988; MANCINI, Jocelye: *Les Espagnols de la communauté urbaine de Bordeaux dans les années 80*. Burdeos: Université de Bordeaux III, tesis de maestría, 1988; MARTINEZ, Patricia: *L'image de l'Espagne à Bordeaux à travers le mémorial bordelais de juillet 1839 à juin 1940*. Burdeos: Université de Bordeaux III, tesis de maestría, 1989; POUSSOU, Jean-Pierre: *Les habitants du quartier espagnol de...*, Op. Cit.; PRIGENT, Michel: *Les Espagnols à Bordeaux en 1926*. Burdeos: Université de Bordeaux, tesis de maestría, 1976.

¹¹⁷⁸Véanse al respecto las páginas 1055-1076 de la presente tesis doctoral.

una cuestión que se debe sin duda al transcurso vital de su protagonista, Théo Francos, quien tuvo realmente una vida digna de novela, contribuyendo a subrayar que no sólo los exiliados lucharon contra el fascismo. En ese sentido es preciso detenerse ligeramente en su biografía, pues su devenir vital entronca con la experiencia de la Guerra Civil española, si bien a través de las Brigadas Internacionales, pues Théo nació en Fontihoyuelo (Valladolid) en 1914 pero emigró junto con sus padres a Bayona donde vivió casi toda su vida, trasladándose a España para luchar por la República en el marco de la contienda, uniéndose al 5º Regimiento y posteriormente a la XI Brigada Internacional. Luchó en las principales batallas y desobedeció la orden dirigida a los brigadistas de retirarse en 1938, optando por proseguir la lucha en el seno de la 65ª Brigada de choque del ejército republicano y siendo una de las personas que en mayo de 1939 aguardaba en el puerto de Alicante el barco extranjero que jamás llegó para evacuarlos. De ahí que fuese hecho preso y enviado a la cárcel de Portacelli, donde sufrió torturas, y más tarde al campo de concentración de Miranda del Ebro, del cual logró huir. Sin embargo, seguía convencido de la necesidad de luchar contra el fascismo; de ahí que en 1940 partiese hacia Inglaterra para ingresar en la escuela de paracaidismo de Manchester y, tras combatir en distintos países y ciudades, el 15 de septiembre de 1944 se lanzó en paracaídas sobre la ciudad holandesa de Arnhem, donde fue hecho prisionero y fusilado. No obstante, gracias a una insignia que llevaba, la bala que le dispararon se desvió y en vez de alcanzarle el corazón quedó en el tórax, logrando sobrevivir, si bien fue dado por muerto y lanzado a una fosa común, siendo rescatado luego por parte de dos campesinos holandeses. Lucharía nuevamente en la Resistencia y en la Liberación, instalándose finalmente en Bayona, es decir, su ciudad, donde residiría hasta su fallecimiento a la avanzada edad de 98 años. Pues bien, al tratarse de una realización a propósito de una persona en concreto, poca información aporta sobre la ciudad o sobre la presencia española en ésta, pero hemos optado por dedicarle algunas líneas en tanto que es uno de los pocos ejemplos existentes que muestran la implicación de los emigrados o descendientes de emigrados para con la lucha contra el fascismo, una cuestión que muchas veces queda directa y únicamente asociada a los exiliados o a la segunda generación de éstos.

También en esa línea de la participación colectiva y de la lucha política de los españoles de esta región podemos traer a colación un film rodado en Hendaya, concretamente nos referimos a *Le marche (Manifestation) des femmes de Hendaye, le dimanche 5 octobre 1975* (Carole Roussopoulos, Joana Vider, 1975), centrado en este caso en las mujeres que desde toda Francia se reunieron en dicha ciudad para manifestarse contra las ejecuciones de cinco militantes vascos por parte del régimen, dando sus opiniones y exponiendo sus condiciones de vida en el país de acogida, un asunto que hemos considerado en el punto dedicado a la vida política de los emigrados.

Valoradas todas estas iniciativas de innegable importancia, aludamos a la existencia de un film que si bien tiene un interés mucho menor para la cuestión que nos ocupa también muestra presencia española en esta región; nos referimos a *Recuerdos de nuestra Francia* (Souvenirs d'en France, André Téchiné, 1975), un largometraje de ficción cuya acción se ambienta en los años treinta y gira en torno a una joven lavandera que se casa con un hombre burgués descendiente de un inmigrado español que creó la empresa familiar.

Nula presencia ocupa en el terreno cinematográfico la emigración española en la región de la Alsacia-Champaña-Ardenas-Lorena¹¹⁷⁹, así como poca atención ha recibido el Norte-Paso de Calais-Picardía¹¹⁸⁰, si bien es cierto que en estas zonas la presencia española ya era muy inferior. Refirámonos al respecto a propuestas tales como *Betteraves mécaniques* (Géo Brunel-Jean-Bernard Mériaux, 1972-1974), un título que desde el terreno de la no ficción pone en evidencia la presencia de mano de obra fruto de la emigración estacional, que comprende tanto a franceses de origen bretón y occitano, así como también a marroquíes y españoles en Cambrai. También sobre la inmigración residente en estos lares y procedente de distintos países podemos destacar el film *Une terre, des hommes (1-Les Cheminées fumantes / 2- Des bras pour les usines / 3- Les Nouveaux Horizons)* (Michel Mees, 1997), una realización de 26 minutos de la cual existe una

¹¹⁷⁹A propósito de los estudios existentes sobre la presencia española en esta región, a diferencia de ocasiones precedentes, citamos investigaciones que toman en cuenta este asunto, así como a emigrantes de otras procedencias dado que es menor la cantidad de acercamientos monográficos sobre el caso español, destacamos los siguientes títulos al respecto: BOUBEKER, Ahmed; GALLORO, Piero D. (Dir.): *Histoire et mémoires des immigrations en région Lorraine. Synthèse*. Metz: Univesité Paul Verlaine, 2007; BOUBEKER, Ahmed; GALLORO, Piero D.: "Histoire des immigrations en Lorraine". *Hommes & Migrations*, núm. 1273, 2008, pp. 74-94; DRAINNE, Pierre-Jacques: "Histoire et mémoire des étrangers en Bourgogne aux XIXe et XXe siècles". *Hommes & Migrations*, núm. 1278, 2009, pp. 114-126; FREDDY, Raphaël: *L'hospitalité dans un pays des marges, l'Alsace: chantiers de recherche*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, Publications de la Maison des sciences de l'homme de Strasbourg, 2002; FREY, Yves: *Histoire et mémoires des immigrations en région Alsace. Synthèse*. Mulhouse: Université de Haute-Alsace, 2007; LAKROUM, Monique: "De l'assimilation à l'intégration: les immigrés en Champagne-Ardenneaux XIXe et XXe siècles". *Hommes & Migrations*, núm. 1278, 2009, pp. 88-99; NOIRIEL, Gérard: *Longwy, immigrés et prolétaires, 1880-1980*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

¹¹⁸⁰Igual que hemos señalado en la nota precedente, también en esta ocasión destacamos los principales estudios sobre inmigrantes en esta región sin aludir únicamente a aquellos centrados en el caso español: AA.VV.: *Le peuplement et les mouvements migratoires de la région Nord-Pas-de-Calais*. Tourcoing: Alliance nationale pour la vitalité française, 1961; BLOT, Denis; CESBRON, Florence; DESHAYES, Cécilia; ESPEL, Arnaud; HOBEIKA, Carla; MAILLARD, Alain; ROUSSEL, Mélanie; RUSE, Mickäel: *Historie et mémoires des immigrations en région Picardie. Synthèse*. Amiens: Université de Picardie-Jules Verne, 2007; HARDY-HEMERY, Odette: *De la croissance à la desindustrialisation. Un siècle dans le Valenciennois*. Paris: Presses de la Fondation des Sciences politiques, 1984; HARDY-HEMERY, Odette: *Industries, patronat et ouvriers du Valenciennois dans le premier XXème siècle*. Paris: Messidor Éditions Sociales, 1985; HAUTCOEUR, Jean-Claude: *Population, emploi, migrations: une vision de la région Nord-Pas-de-Calais en dimensions*. Lille: INSEE, 2001; HERMET, Guy; MARQUET, Jacqueline: *Émigrants saisonniers espagnols en France – Enquête par sondage dans le département de l'Oise en 1959*. Paris: FNNSP-CERI, 1961; MAILLARD, Alain: "Les immigrations en Picardie, XIXe-XXe siècles". *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 28, núm. 3, 2012, pp. 154-155; RAINHORN, Judith (Dir.): *Histoire et mémoires des immigrations dans le Nord-Pas-de-Calais, XIXe-XXe siècles. Synthèse*. Lille: IFRESI, 2007; TRENARD, Louis (Dir.): *Les étrangers dans la Région Nord-Pas-de-Calais. Actes du colloque de Lille du 25 octobre 1974*. Lille: I.D.E.A.D., 1979.

versión ampliada de 56 minutos bajo el título *Visages d'Exil: un siècle d'immigration* y que refleja cómo en este territorio han convergido españoles, italianos, belgas, marroquíes o argelinos, cediéndoles la palabra e intentando indagar en los motivos que les impulsaron a partir, cómo llegaron, cómo viven el estar separados de sus lugares de origen y qué vínculos guardan con ellos, cómo fueron acogidos, cuál ha sido su integración... En definitiva, una serie de cuestiones que se abordan a propósito de distintos colectivos de emigrados, no tanto para ver cómo ha sido en el caso en concreto de cada una de las comunidades emigradas sino más bien para comprender de qué manera la emigración se ha hecho un espacio en este territorio. La misma perspectiva de tomar en consideración emigrados de distintos lugares partiendo de la premisa de que todos ellos se han establecido en un mismo lugar es la que también preside el documental *Une chaîne sans fin* (Nabila Amghar, Corine Wable, 2007), en este caso un largometraje focalizado en su asentamiento en la Picardía y que, partiendo de testimonios de polacos, checoslovacos, españoles, italianos, portugueses, magrebíes o africanos en su doble condición de emigrados y obreros, atiende a los motivos que les impulsaron a ir a buscar un mejor destino a Francia, observando cómo su presencia ha modificado el territorio y cómo se han integrado. Lo que se intenta es trazar un recorrido a través de memorias individuales bajo el objetivo de constituir una memoria colectiva resultante de una pertenencia a una identidad obrera común, ya sea de cariz agrícola o industrial. También de obligada mención es la existencia del documental *Felipe, la tête haute* (Christian Deloeuil, 2003), centrado en un hombre cuyos padres eran españoles y emigraron a Francia en 1914, concretamente en Raismes-Sabatier atraídos por el trabajo en la mina. Él, un descendiente de españoles nacido en 1916, luchó contra el fascismo español: en 1936 se unió al ejército republicano, en 1941 participó en una huelga minera, fue arrestado en Valenciennes y deportado a Mauthausen. Una relevancia mucho más secundaria para nuestro estudio es la que tiene el film *Ricky* (François Ozon, 2009), un largometraje de ficción en torno al prodigioso nacimiento de un bebé alado, hijo de un español, Paco -interpretado por Sergi López¹¹⁸¹- trabajador en una fábrica química en Amiens.

¹¹⁸¹Este intérprete ha representado en muchas ocasiones a personajes españoles, en algunos casos aportando información relevante al tema que nos concierne; citemos algunos films en los que juega el papel de un inmigrante, algunos de los cuales valoramos en esta investigación y que además hemos incorporado en el catálogo fílmico: *La petite amie d'Antonio* (Manuel Poirier, 1992), *... à la campagne* (Manuel Poirier, 1995), *Marion* (Manuel Poirier, 1997), *Rouen, cinq minutes d'arrêt* (Ingrid Gogny, 1997), *Western* (Manuel Poirier, 1997), *Rien à faire* (Marion Vernoux, 1999), *Reines d'un jour* (Marion Vernoux, 2001), *Negocios ocultos* (Dirty Pretty Things, Stephen Frears, 2002), *Jet Lag* (Décalage horaire, Danièle Thompson, 2002), *Un petit service* (Antoine Pereniguez, 2003) [CM], *Caminos cruzados* (Chemins de traverse, Manuel Poirier, 2004), *Partir* (Catherine Corsini, 2009), *La régate* (Bernard Bellefroid, 2009), *Rendez-vous avec un ange* (Sophie de Daruvar, Yves Thomas, 2010), *Chez Gino* (Samuel Benchetrit, 2011), *La proie* (Eric Valette, 2011), *Turf* (Fabien Onteniente, 2013), *Vingt et une nuits avec Pattie* (Arnaud Larrieu, Jean-Marie Larrieu, 2015), *Faut savoir se contenter de beaucoup* (Jean-Henri Meunier, 2015).

A propósito de la Borgoña-Franco Condado¹¹⁸² podemos destacar una propuesta documental de gran importancia para nuestro estudio como es *Le lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti, 1975-1977), cuya acción se ubica en el departamento de Doubs y, más exactamente, en la ciudad de Montbéliard. Sin embargo, en este punto simplemente la nombramos en tanto que es uno de los films a los que concedemos una mayor atención en el punto dedicado a la dimensión obrera de la emigración española¹¹⁸³. Por ello simplemente destacaremos aquí que esta realización se compone de ocho films que centran su atención en los trabajadores inmigrados a esta ciudad empleados en las fábricas de la Peugeot, partiendo de la premisa que cada uno de estos grupos en función de su procedencia se encargarían de diseñar un film en el que trabajarían junto con el realizador y, uno de ellos, concretamente aquel titulado *L'Oncle Salvador-Film espagnol* es el que resulta de la comunidad española.

Ningún interés ha suscitado en términos cinematográficos la presencia española en la región Centro-Valle del Loira¹¹⁸⁴, mientras que en cambio sí que debemos traer a colación un título a propósito de Normandía¹¹⁸⁵; nos referimos a *La petite amie d'Antonio* (Manuel Poirier, 1992), un largometraje de ficción cuya acción sucede en El Havre y que, a pesar de que el argumento del film gira en torno a una historia de amor y al pasado familiar de la mujer

¹¹⁸²Existen numerosos estudios sobre la presencia de inmigrantes en esta zona, aludamos a aquellos focalizados únicamente en el caso español (sobre la inmigración en términos más generales pueden encontrarse títulos en la bibliografía final de la presente tesis doctoral): BATIT, Delphine; BEULAIGNE, Juliette; CAILLE, Stéphanie; DEBIEE, Aurélie; GRIMAUD, Céline; JONG, Caroline: *Mémoire et identité des enfants d'immigrés espagnols en France – Comment se construit leur identité au regard des origines espagnoles de leurs parents*. Besançon: IRTS, tesis de maestría, 2004; CAMPANICO, Luis: *Les réfugiés espagnols en Côte-d'Or de 1937 à 1945*. Borgoña: Université de Bourgogne, tesis de maestría, 2001; FREY, Jean-Pierre: *Le Creusot, société et urbanistique patronale. I Gestion de la main-d'oeuvre et réorganisation des pratiques de l'habitat, 1870-1930*. Aix-en-Provence: Université d'Aix-en-Provence, Institut de sociologie urbaine, 1982; SUZEAU, Elisabeth: *Les immigrés espagnols dans la Nièvre au XIXe siècle et au début du XXe siècle*. Besançon: Clermont-Ferrand, tesis de maestría, 1994; VANNIER, Bernard: *Les immigrés espagnols à Besançon*. Besançon: Université de Franche-Comté, tesis de maestría, 1975.

¹¹⁸³Al respecto dirigimos al lector a las páginas 959-969 del presente estudio.

¹¹⁸⁴Puesto que existen pocos estudios centrados monográficamente en el caso español, citemos a continuación los principales que lo consideran en el seno de acercamientos generales: APRILE, Sylvie; BERTHELEU, Hélène; BILLION, Pierre: *Étrangers dans le berceau de la France? L'immigration en région Centre du XIXe siècle à nos jours*. Tours: Presses universitaires François Rabelais, 2013; APRILE, Sylvie; BILLION, Pierre; BERTHELEU, Hélène (Coords.): *Histoire et mémoire des immigrations en Région Centre*. Tours: ACSE, Odris, Université François-Rabelais, 2 vols., 2008; APRILE, Sylvie; BILLION, Pierre; BERTHELEU, Hélène: "Faire l'histoire de l'immigration en région Centre: un début". *Hommes & Migrations*, núm. 1278, 2009, pp. 128-141; RYGIEL, Philippe: *Destins immigrés: Cher 1920-1980, trajectoires d'immigrés d'Europe*. Besançon: Presses universitaires franc-comtoises, 2001; SOUDIGUÉ, Jeannine: *L'immigration politique espagnole en région centre: Cher, Eure-et-Loire, Indre, Loire-et-Cher et Loiret (1936-1946)*. París: Université Paris VII, tesis doctoral dirigida por la Dra. Andrée Bachoud, 1995.

¹¹⁸⁵A propósito de esta región las principales investigaciones existentes de cariz general, no sólo sobre la presencia española, son las siguientes: BARZMAN, John: *Histoire et mémoires des immigrations en région Normandie. Synthèse*. Le Havre: Université du Havre, 2007; POTTIER, Marc: "Les étrangers en Basse-Normandie dans le premier vingtième siècle, une mémoire oubliée". *Migrance*, núm 13, 1997, pp. 2-11; POTTIER, Marc: *Normands de tous pays: l'immigration étrangère en Basse-Normandie de 1900 à 1950*. Cabourg: Éditions Cahiers du Temps, 1999; VAUCHELLE-HAQUET, Aline (Coord.): *La Normandie et le Monde Ibérique*. Rouen: Les Cahiers du Criar núm. 15, Centre de Recherches d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Publications de l'Université de Rouen, 1995.

protagonista, el personaje principal masculino, interpretado por el español Sergi López, es hijo de emigrados españoles.

En relación al País del Loira¹¹⁸⁶, destaquemos *Le bonheur est pour demain* (Henri Fabiani, 1960), una realización que desde una voluntad de crónica social gira en torno a la vida de Alain, un joven que deja a su familia para vivir su propia vida y parte a la comuna Saint-Nazaire donde conoce y entabla amistad con un obrero español, José, un carenero, por medio del cual conoce a Annie, secretaria del astillero, si bien termina partiendo a París para proseguir sus estudios, gracias a la insistencia del padre de la joven, para poder tener luego una vida en condiciones al lado de ella. Mencionemos sin embargo que el actor que interpreta el papel de José no es español, sino italiano, concretamente se trata del célebre guitarrista Henri Crolla, justamente emigrante en la vida real, pues nació en Nápoles si bien desde pequeño vivió en Francia, concretamente en un *bidonville* de Porte de Choisy habitado por numerosos inmigrantes y también por gitanos y *manouches*, entre los cuales se encontraba la familia de Django Reinhardt con quienes el joven entablaría amistad.

La última región que nos queda por mencionar es la Bretaña¹¹⁸⁷, un territorio en el cual si bien poca presencia ha tenido la población española, ello no es óbice para que allí se desarrolle la acción de un film cuyo protagonista es español; nos referimos a *Western* (Manuel Poirier, 1997), una película dirigida por el mismo realizador que el largometraje anteriormente mencionado *La petite amie d'Antonio*, compartiendo ambos también a Sergi López como actor principal. No obstante, la importancia que tiene este título para esta región, en términos de la información que provee sobre la comunidad española, es nula en tanto que la propuesta es una suerte de *road-movie* en la que, si bien el espectador tiene la oportunidad de conocer diversos pueblos de esta región, poca importancia tiene de dónde viene o hacia dónde va el protagonista, único español de todo el film.

Si bien hasta este momento hemos mencionado algunos de los principales films que representan a españoles en función de la geografía donde los adscriben, cabe decir que evidentemente también hay muchas realizaciones cuya acción se sitúa en distintos lugares y, por

¹¹⁸⁶Entre las principales aportaciones sobre la inmigración en este territorio que tienen en cuenta, entre otras, la presencia española, destaquemos las siguientes: BEAUD, Stéphane: "Histoire et mémoires des immigrations dans les Pays-de-la-Loire". *Hommes & Migrations*, núm. 1273, mayo-junio 2008, pp. 110-122; BEAUD, Stéphane (Dir.): *Histoire et mémoires des immigrations en région Pays-de-la-Loire. Synthèse*. Nantes: CID, 2007.

¹¹⁸⁷Mencionemos algunos de los principales estudios sobre la presencia española en Bretaña: GUÉPIN, Isabelle: *La vie des émigrés espagnols de 1937 à 1960 en Ille-et-Vilaine*. Rennes: Université de Rennes II, tesis de maestría, 1981; LE MAÏRE, Eric: *L'immigration espagnole dans le Finistère 1936-1939*. Brest: Université de Bretagne Occidentale, tesis de maestría, 2000; MORILLON, Anne; ETIEMBLE, Angéline; VEGLIA, Patrick; FOLLIET, Delphine: *Histoire et mémoire de l'immigration en Bretagne*. Janzé: ACSE, ODRIS, 2 vols., 2008; SAULAI, T.: *Les Espagnols de Rennes, des étrangers 'invisibles', étude du cercle espagnol*. Rennes: Université Rennes 2, tesis de maestría, 1996.

tanto, su clasificación no puede limitarse a una zona en concreto; asimismo hay títulos que, bajo la premisa de abordar la emigración española con gran detalle y alcance, consideran al mismo tiempo su presencia en varias regiones, incluso en ocasiones se realizan aproximaciones a los emigrados en Francia sin limitarse al caso español. Citemos, sin ánimo de exhaustividad, ciertos títulos de gran relevancia al respecto y que, algunos de ellos, ya serán considerados a propósito de cuestiones concretas en los siguientes puntos de la presente investigación: *Migrations* (Carlos Vilardebó, 1973), *Les immigrés en France* (Dominique Guiliani, 1978), *De père en fils—La France et ses étrangers* (Jean-Claude Guidicelli, 1993), *D'ici et d'ailleurs. Série-Collection: Un siècle d'immigration en France* (Mehdi Lallaoui, 1997), *Étranges étrangers. Série-Collection: Un siècle d'écrivains* (Mehdi Lallaoui, 1997) o *La saga des immigrés (1960-1990)* (Édouard Mills-Affif, Anne Riegel, 2007), en torno a la presencia en Francia de inmigrantes de distintos países. También de manera descontextualizada hay films que se aproximan al asociacionismo, sobresaliendo al respecto la propuesta *Nos petites Espagnes / Nuestras pequeñas Españas* (Xavier Baudoin, Ismaël Cobo, 2009), un largometraje a propósito de distintos centros y hogares españoles ubicados en diferentes lugares de la geografía francesa (Perpiñán, Rennes y Saint Denis); o realizaciones que conjugan la dimensión asociacionista con la movilización de mujeres emigradas españolas, caso de *De aquí y de allí: testimonios de mujeres española emigrantes en Francia* (Serge Gordey, Saïd Smihi, 1994) y de *L'égalité, une histoire de conquêtes: l'engagement des femmes immigrés espagnoles dans le mouvement associatif en France* (Santi Valdeperez, 2009)¹¹⁸⁸.

3.2.2.1.4.- EL CASO DE LOS *PIEDS-NOIRS*

Hasta el momento presente hemos considerado con detenimiento la presencia española en la Francia metropolitana y su representación cinematográfica, acto seguido es preciso mencionar la existencia de españoles viviendo en departamentos ultramarinos franceses ubicados en la denominada África francesa del Norte (*Afrique française de Nord* [AFN]), una unidad geográfica y administrativa que existió desde 1839 hasta junio de 1962, es decir, desde el comienzo de la colonización francesa hasta la independencia de Argelia. A tal efecto, debemos referirnos al grupo conocido como *pied-noir*, término bajo el cual se engloba, no sólo a los franceses originarios de Argelia, sino también a todos aquellos de origen europeo que se encontraban en el África francesa del Norte hasta la independencia de estas regiones, es decir, en los protectorados franceses de

¹¹⁸⁸Mencionemos asimismo la existencia de películas que muestran a franceses de ascendencia española viajando a España para visitar la tierra de sus ancestros, valga a modo de ejemplo un título como *Il naît de sources* (Amalia Escriva, 1999).

Túnez y Marruecos hasta marzo de 1956 y en la Argelia francesa hasta junio de 1962. Por consiguiente, podemos afirmar que se trata de una comunidad de origen europeo formada por personas de procedencias muy distintas, comprendiendo franceses, españoles, alemanes, italianos, suizos o malteses, así como también se encontraba allí un importante colectivo judío que se estableció en la zona con anterioridad a la conquista árabe y fundamentalmente a raíz de la expulsión española de los judíos acaecida en 1492.

Pues bien, el primer objetivo de este punto es contextualizar la presencia española en este territorio y, en segundo lugar, abordar cuáles han sido las representaciones cinematográficas de este asunto, considerando tanto algunas producciones en las que se muestran españoles residiendo allí como otras en las que, en el marco de la Guerra de Argelia o posteriormente, los *pieds-noirs* han retornado a España o se han dirigido a Francia. En esta ocasión y, por lo que se refiere a las representaciones fílmicas, esbozaremos un panorama que mencionará algunas propuestas en las que aparecen personajes españoles residiendo en este territorio, así como aquellas realizaciones, sean de ficción o de no ficción, que muestran su condición y retorno a España o partida a Francia.

Comencemos por la contextualización histórica y, más exactamente, iniciemos este punto refiriéndonos al empleo y origen etimológico del término *piéd-noir*, debiendo precisar al respecto que se trata de una palabra que inicialmente se utilizó con una voluntad peyorativa, a comienzos de los años cincuenta, para referirse a los ciudadanos no argelinos instalados en este departamento. Sin embargo, a partir de 1962 fue empleada por la propia comunidad designada bajo tal vocablo para así, una vez repatriados a Francia al término de la Guerra de Argelia, autodenominarse y reivindicar su identidad. Y sucedió de tal modo porque, de hecho, no existía una palabra concreta para referirse a ellos más allá de norte-africanos o argelinos, mientras que éstos llamaban a los franceses de la metrópolis *patos* o *francaoni*. El nacimiento del término *piéd-noir* es incierto, si bien existen varias hipótesis al respecto de notable interés que pasan por considerar diferentes opciones vinculadas al origen colono de los europeos allí residentes y que se pueden concretar en las siguientes: los colonos tenían los pies negros a causa de la dura tarea que suponía arreglar y limpiar zonas pantanosas; puede que se refiera a las botas de color negro acharoladas de los militares franceses; o quizás se debe a la consideración de que éstos no se lavaban tanto los pies como los musulmanes, quienes lo harían con mayor frecuencia para rezar.

A pesar de que, como ya hemos indicado, este vocablo se aplicara a lo largo de los territorios y departamentos correspondientes al África francesa del Norte y, por consiguiente, se emplease también en relación a los protectorados franceses de Marruecos y Túnez, centraremos nuestra atención en el caso de Argelia por su mayor significación e importancia por lo que a la presencia española se refiere; es decir, ese territorio que inicialmente fue una colonia y luego pasó

a pertenecer al sistema de departamentos, de tal modo que formaba parte constituyente de la metrópolis. Evidentemente no sería oportuno ahondar en este estudio en las fases y desarrollo de la Guerra de Independencia de Argelia, pero sí que es interesante considerar ciertas cuestiones para poder contextualizar adecuadamente asuntos relativos a la repatriación de los *pieds-noirs*, una parte considerable de los cuales, tal como comentaremos un poco más adelante, se establecieron en la costa valenciana y muy especialmente en la ciudad de Alicante. Pues bien, en ese sentido es necesario que nos remitamos, de manera muy sucinta, a las políticas relativas a la nacionalidad y a la distinta consideración que recibieron los colonos europeos y los autóctonos, siendo preciso referirnos a varias leyes al respecto, comenzando por el decreto de 17 de marzo de 1809, vigente durante la conquista francesa de Argelia, según el cual la naturalización dependía de una autorización del jefe del Estado, es decir, tal como había sucedido en el marco del Antiguo Régimen. Una fecha clave para estas cuestiones es el 14 de julio de 1865, momento en el cual Napoleón III concedió la nacionalidad francesa a los autóctonos, una situación que provocó malestar entre los colonos franceses; asimismo también sobresale el 24 de octubre de 1870, cuando se promulgó un decreto, el denominado Decreto Crémieux, según el cual se concedía la ciudadanía francesa a los judíos de Argelia, un hecho que les comprometía a cumplir el servicio militar. Fue un suceso igualmente no falto de polémica y, a pesar de la petición por parte de los colonialistas de la abrogación de tal decreto, no fue hasta 1940 cuando Pétain promulgó una ley sobre el estatuto de los judíos a partir de la cual se les prohibía el derecho a gozar de la nacionalidad francesa.

Otro jalón significativo fue la publicación del Código del Indígena el 28 de junio de 1881, un texto que establecía una clara distinción entre los ciudadanos franceses, correspondientes a aquellos que tenían orígenes europeos, y los sujetos franceses, relativos a los indígenas, quienes carecían de numerosos derechos políticos en relación a los ciudadanos franceses. Por otra parte y vinculado a la cuestión que nos ocupa, es decir, la situación de la población de origen europeo residente en Argelia, son fundamentales las nuevas leyes de nacionalidad de 26 de junio de 1889 y de 22 de julio de 1893 a partir de las cuales el gobierno francés naturalizó de manera directa a todos los hijos de extranjeros que nacieran en Argelia *-ius soli-* salvo si éstos rechazaban la nacionalidad un año después de cumplir la mayoría de edad, una cuestión que no se aplicó en el caso de la población musulmana, así como también se lograba por residencia o matrimonio. Igualmente, y en relación al *ius soli*, en el apartado 3 del artículo 8º del Código Civil según la ley de 1889 se indica que se producía una naturalización automática a partir de la segunda generación en tanto que se consideraban franceses a quienes nacieran en Francia, hijos de extranjeros que a su vez hubiesen nacido en este país. No obstante, a partir de la mencionada ley de 1893, cualquier extranjero podía rechazar la nacionalidad francesa al cabo de un año de obtener la mayoría de

edad si únicamente era la madre quien hubiese nacido en Francia. Además, cabe precisar que entre las distintas motivaciones que podían incentivar la nacionalización de extranjeros había una de ellas que resultaba fundamental: la existencia de una política de distribución de tierras que beneficiaba esencialmente a quienes tuvieran nacionalidad francesa.

En términos geográficos, las zonas en las que había una mayor cantidad de inmigrantes europeos corresponden a Argel, Annaba y sobre todo Orán, justamente el departamento que contaba con mayor población española. Sin embargo, contextualicemos en primer lugar la presencia española en este país y, para hacerlo, advirtamos que si bien se trata de un tema que ha recibido cierta atención en los últimos años y al que se le han dedicado importantes estudios - sobresaliendo al respecto de manera muy destacada el historiador Juan Bautista Vilar- durante mucho tiempo se trató de una emigración que quedó muy desatendida¹¹⁸⁹. Precisamente, el especialista que acabamos de citar alude a esta poca profusión de investigaciones y considera que puede deberse a que este tema quedó eclipsado por los estudios focalizados en la emigración hacia Europa, en tanto que el momento de auge en España de los estudios migratorios se produjo, en términos cronológicos, justo cuando se liquidó la presencia europea en el Magreb y tomaron un gran empuje los movimientos hacia el continente europeo; así las cosas, la emigración española hacia el norte de África ha quedado en segundo lugar y no se le ha dado demasiada trascendencia, sino que más bien se ha visto como una zona que recibió a gente del Sureste español y de las islas Baleares¹¹⁹⁰. No obstante, a tenor de los diversos estudios centrados en este asunto, hoy en día ya

¹¹⁸⁹Este historiador es sin duda el mayor especialista del tema y ha publicado numerosísimas obras al respecto, destaquemos sólo tres de sus principales libros sobre el asunto, junto con algunas otras de las investigaciones más relevantes: AA.VV.: *Canelobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil Albert*, núm. 20-21 (Alicantinos en el exilio), 1991; BONMATÍ ANTÓN, José Fermín: *La emigración alicantina a Argelia*. Alicante: Universidad de Alicante, 1988; CENCILLO DE PINEDA, Manuel: *Argelia y sus relaciones históricas y actuales con España*. Madrid: 1958; FLORES, Christian: *Un siècle de colonisation hispanique en Oranie française (1830-1930)*. Angers: Memoria de Maestría dirigida por el Dr. P. Lemarié, 1980; MENAGES, Ángela-Rosa; MONJO, Joan-Lluís: *Els valencians d'Algeria*. Picanya: Edicions del Bullent, 2007; ROCA, Juan Ramón: *Españoles en Argelia. Memoria de..., Op. Cit.*; SÁNCHEZ DONCEL, Gregorio: *Presencia de España en Orán (1509-1792)*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, Seminario Conciliar, 1991; SEMPERE SOUVANNAVONG, Juan David: *Los pied-noir en Alicante: las migraciones inducidas por la descolonización*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997; SEVA LLINARES, Antoni: *Alacant, trenta mil pieds-noirs*. Barcelona/Valencia: Colección Tres i quatre, 1968; THURIN, Guy: *Le rôle agricole des Espagnols en Oranie*. Lyon: Bosc frères et L. Riou, 1937; VALDÉS PEÑA, Alba: "Alicantinos en Argelia. Un viaje de...", *Op. Cit.*; VILAR, Juan Bautista: *Los alicantinos en la Argelia Francesa*. Alicante: Anales de la Universidad de Alicante, Colección de Historia Contemporánea, 1982; VILAR, Juan Bautista: *Emigración española a Argelia (1830-1900)*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos de Madrid, CSIC, 1975; VILAR, Juan Bautista: *Españoles en la Argelia francesa (1830-1914)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1988.

¹¹⁹⁰Exactamente lo plantea en los siguientes términos: "Hay que decir que la emigración a Europa, relativamente breve en el tiempo, ha despertado una atención muy superior a la otorgada a la dirigida al norte de África. Ello obedece a su importancia en sí misma considerada, pero también y sobre todo a que la eclosión de los estudios migratorios en España coincide con la liquidación de la presencia europea en el Magreb y la entrada en su fase decisiva de las emigraciones dirigidas a Europa. De forma que la primera ha sido vista poco objetivamente como un fenómeno 'histórico', circunscrito al Sureste peninsular y Baleares, y de escasa trascendencia, apreciación solo correcta en cuanto a su acotamiento espacial", en VILAR, Juan Bautista;

tenemos una visión más clara de cómo se produjeron estas emigraciones y de la importancia real que tuvieron, sobresaliendo por encima del resto, tal como ya hemos comentado, el caso de Argelia. Valoremos, acto seguido, la presencia española en este territorio en distintos momentos históricos, puntualizando al respecto que, si bien es cierto que podríamos remontarnos a los siglos XVI, XVII y buena parte del XVIII en tanto que ciudades como Orán o Mers-el-Kabir estuvieron en manos españolas, la presencia de éstos queda meramente restringida al terreno militar. Por ello, es más conveniente considerar el comienzo de la emigración española como un evento parejo a la conquista francesa, es decir, ubicándonos en el segundo tercio del siglo XIX. Ya en esa cronología estos movimientos tuvieron como lugar de procedencia fundamentalmente el Levante español, siendo importante la presencia española en el propio proceso de colonización de esta posesión francesa. No obstante, puesto que la presente investigación se centra en el siglo XX, focalicemos nuestra atención en esta centuria y señalemos que ya a comienzos de los años veinte había ciertos desplazamientos de españoles hacia Argelia, si bien los flujos fueron mucho más abundantes en los años treinta dado que en ese momento la metrópolis sufrió los efectos de la crisis mundial y no era un lugar tan propicio al que dirigirse, mientras que en cambio, aumentaron de manera muy notable las emigraciones de españoles hacia Argelia, superando en volumen a aquellas acontecidas antes de la primera conflagración mundial. Y es precisamente en esta época de entreguerras cuando la presencia española se consolidó de manera notable, convirtiéndose en la colonia más importante de entre todas las extranjeras; no obstante, tal como bien advierte Javier Rubio en relación a su peso relativo con respecto a la población de origen europeo, su preponderancia disminuye progresivamente en tanto que en esta década la población española ya no supone un contingente equivalente a la tercera parte de la población francesa, tal como sucedía a comienzos de siglo, sino únicamente un 10 o 15% del total; un hecho que, no obstante, se debe a las ya mencionadas leyes francesas de nacionalidad¹¹⁹¹.

Otro momento muy significativo, por cuanto a la llegada de españoles en Argelia se refiere, es aquel que tiene que ver con el exilio español al término de la contienda y que ya hemos citado en esta tesis doctoral en el bloque dedicado a las emigraciones políticas; no obstante, allí lo hemos valorado de un modo extremadamente superficial, en tanto que consideramos más conveniente abordarlo aquí, dado que incide en la colonia española que se instaló en este país. Pues bien, para poder ubicar esta emigración política cabe pensar en una fecha en concreto como es el mes de marzo de 1939, momento en el que alcanzaron el África del Norte y sobre todo Argelia, los evacuados de la zona levantina¹¹⁹². En una primera instancia recalaron en las costas

VILAR, María José: *La emigración española a Europa...*, *Op. Cit.*, p. 9-10.

¹¹⁹¹RUBIO, Javier: *La emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 171.

¹¹⁹²Por lo que respecta a la bibliografía sobre este asunto, véanse, entre otras obras, las siguientes: JIMÉNEZ

africanas unos 4.000 marinos republicanos que anclaron en Túnez, más exactamente en la base de Bizerta, si bien muy poco después -ya a comienzos de abril- una cuarta parte de este contingente regresó a España. Se trataba, por tanto, de un grupo pequeño y, además, estaba formado por gente especializada, de tal modo que no tuvieron demasiados problemas para integrarse laboralmente en Túnez, mientras que, en cambio, fue realmente arduo el panorama que tuvieron que soportar el resto de refugiados españoles en tanto que, a causa de las autoridades francesas, llegaron a estar recluidos a bordo del barco durante un mes, en unas condiciones más que insuficientes, antes de dejarles entrar en el país. Posteriormente se crearon una suerte de albergues provisionales para alojar a las familias, mientras que casi todos los combatientes fueron internados en campos y empleados en la construcción de obras públicas. Por consiguiente, vivieron situaciones muy duras y éstas todavía se vieron acrecentadas en el marco de la Segunda Guerra Mundial, contexto en el cual quienes no habían sido evacuados previamente fueron enviados a realizar trabajos forzados, entre los que destaca una construcción faraónica como es el ferrocarril transahariano o trabajaron en minas, asuntos a los que ya hemos aludido previamente, así como también a sus respectivas representaciones cinematográficas¹¹⁹³. Por lo que a la cifra de refugiados se refiere, cabe decir que Ganga Tremiño calcula que se trataba de unos 8.000, un dato que encaja con el estudio sobre la *Situación de la Emigración Española en África del Norte* efectuado por las autoridades republicanas y que, según nos indica Consuelo Soldevila Oria, contabilizaba el contingente en 8.135 personas¹¹⁹⁴. Por otra parte, Javier Rubio considera que desde los puertos levantinos salieron nada menos que unos 15.000 refugiados, de entre los cuales sobresalían aquellos procedentes de Alicante¹¹⁹⁵. De hecho, los barcos que jugaron un papel más relevante al respecto fueron el *Winnipeg* y el *Marionga* en la primera semana de marzo, así como unos días más adelante el *Ronwyn* o el *African Trader*; no obstante, los más importantes fueron el *Stanbrook* y el *Maritime*, los dos únicos buques que el 28 de marzo de 1939 había atracados en el puerto de Alicante. Justamente el primero de ambos zarpó el 28 de marzo y llegó a Orán el 29 de marzo de 1939, ejemplificando la cuestión que antes comentábamos de la penosa situación que debieron vivir los españoles que se hallaban a bordo, pues no pudieron desembarcar al llegar dado que desde España se solicitaba que el barco regresara y las autoridades francesas titubearon a la hora de tomar una decisión al respecto, no siendo hasta al cabo de veintiséis días que todos los pasajeros pudieron abandonar el buque.

MARGALEJO, Carlos: *Memorias de un refugiado español en el norte de África, 1939-1956*. Madrid: Cinca, 2008; MARCO BOTELLA, Antonio: *La odisea del Stanbrook*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2006; MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel: *Alcazaba del Olvido, el exilio de los refugiados políticos españoles en Argelia*. Madrid: Endimión, 2006; TORRES, Rafael: *Los naufragos del Stanbrook*. Sevilla: Ediciones Algaída, 2004.

¹¹⁹³Véanse al respecto las páginas 238, 250-252 de la presente investigación.

¹¹⁹⁴Ambos datos se han obtenido de: SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *El exilio español...*, *Op. Cit.*, p. 52.

¹¹⁹⁵RUBIO, Javier: *La emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 215.



Republicanos españoles desembarcando del Stanbrook en el puerto de Orán 30 de marzo de 1939 FOT-029271 Fundacion Pablo Iglesias

Por lo que respecta al retorno o permanencia de este contingente de españoles, si bien es cierto que vivieron en unas condiciones muy duras tanto al llegar como, sobre todo, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, después de la Liberación muchos de los que habían estado allí internados trabajando decidieron integrarse tanto a la legión extranjera francesa como a las fuerzas aliadas, considerando buena parte de ellos que al término del conflicto la dictadura española terminaría pronto. Al final de la década de los cincuenta, un volumen significativo optó por regresar a España, mientras que otros se dirigieron a América Latina, así como en el contexto de la Guerra de Argelia hubo quienes partieron a Francia, quienes se quedaron dando soporte al Partido Comunista Argelino y quienes se marcharon a su país de origen.

Más allá de estos refugiados, es preciso que nos detengamos en un suceso clave que vivieron todos los españoles residentes en este territorio, fuera cual fuera el motivo de su partida, es decir, al margen de si sus razones eran de cariz económico o político, nos referimos naturalmente a la Guerra de Independencia de Argelia, un conflicto que valoraremos en tanto que supuso la repatriación de muchos *pieds-noirs*. En ese sentido es necesario que nos remontemos al sentimiento antinacionalista que cobró notable importancia al término de la Segunda Guerra Mundial, a causa del trato que se dispensó a los militares argelinos que habían luchado por la liberación francesa. El conflicto comenzó en 1954 y supuso un claro enfrentamiento entre el Frente Nacional de Liberación de Argelia (*Front de Libération Nationale* [FLN]) y los protagonistas de la colonización francesa, desarrollándose una lucha de guerrillas contra el ejército francés y los *harkis*, es decir, las unidades de origen autóctono que dieron soporte a las fuerzas militares y políticas francesas. En ese marco se produjeron sangrantes atentados terroristas por ambas partes, es decir, perpetrados tanto por el FLN como por la Organización del Ejército Secreto (*Organisation de l'Armée Secrète* [OAS]), una organización terrorista de extrema derecha nacida en 1961. La contienda concluyó con el reconocimiento por parte de Francia de la

independencia de Argelia el 5 de julio de 1962 por medio de los acuerdos de Évian¹¹⁹⁶ y tuvo como consecuencia nada menos que la expulsión de aproximadamente un millón de colonos europeos, así como también de judíos. Por otra parte, cabe decir que en el marco del conflicto muchos *pièds-noirs* consideraron que habían sido traicionados por el presidente Charles de Gaulle¹¹⁹⁷, creyendo que les mintió a causa del rumbo que tomó su política¹¹⁹⁸, pasando de aquel célebre discurso del “*Je vous ai compris*”, pronunciado el 4 de junio de 1958 en Argel¹¹⁹⁹, o del de “*Vive l’Algérie... française!*” dos días más tarde en Mostaganem¹²⁰⁰, hasta la aprobación del referéndum sobre la autodeterminación en Argelia, celebrado el 8 de enero de 1961¹²⁰¹.

A pesar de que la contienda no terminó hasta el 3 de julio de 1963, momento en el que se proclamó la independencia de la República de Argelia, la partida de muchos europeos ya se había iniciado anteriormente a tenor de la delicada y peligrosa situación en la que vivían, destacando al respecto el mes de enero de 1962, fecha en la que comenzó este éxodo y que en mayo de este mismo año ya había alcanzado enormes proporciones. De hecho, en septiembre de 1962 ciudades como Orán, Sidi-bel-Abbès o Annaba ya estaban prácticamente abandonadas y sus habitantes se dirigieron sobre todo hacia Francia, si bien una proporción importante de españoles partieron a la provincia de Alicante. Un poco más adelante nos centraremos en el caso alicantino, pero primero valoraremos sucintamente la situación que vivieron aquellos que se marcharon a la metrópolis francesa, quienes en muchos casos fueron víctimas de la discriminación de la izquierda, siendo considerados como colonos explotadores. No obstante, se creó el *Secrétariat d’État aux Repatriés* y se elaboró un programa denominado *Action Social Nord-Africaine*, así como cabe destacar que esta población logró integrarse a pesar del mal recibimiento inicial. En realidad, desempeñaron un papel relevante en la dinamización económica de determinadas áreas, fundamentalmente en el Languedoc-Rosellón y en la Provenza, destacando en el primer caso sobre todo Perpiñán y

¹¹⁹⁶Para consultar una visión sucinta del asunto, véase: PERVILLÉ, Guy: *Les accords d’Évian (1962). Succès ou échec de la réconciliation franco-algérienne (1954-2012)*. Paris: Armand Colin, 2012.

¹¹⁹⁷Para aproximarse al papel desempeñado por parte del presidente Charles de Gaulle en el marco de este enfrentamiento sobresale la siguiente publicación: DE GAULLE, Chales; PASSERON, André: *De Gaulle parle des institutions, de l’Algérie, de l’armée, des affaires étrangères, de la Communauté, de l’économie et des questions sociales*. Paris: Plon, 1962.

¹¹⁹⁸Es especialmente interesante al respecto la siguiente aportación: BAUMEL, Jacques; DELPLA, François: *Un tragique malentendu: De Gaulle et l’Algérie*. Paris: Plon, 2006.

¹¹⁹⁹Un fragmento del discurso e imágenes del acto fueron incluidas en la emisión del *JT nuit* [05-06-1958] y, bajo el título de *Charles de Gaulle: Je vous ai compris!*, pueden visionarse en línea en los archivos del INA en el siguiente enlace: <http://www.ina.fr/video/I00012428/charles-de-gaulle-petite-phrase-je-vous-ai-compris-video.html>

¹²⁰⁰Sobre la visita de Charles de Gaulle a Oran, al término de la cual pronunció el célebre discurso en Mostaganem, podemos traer a colación las siguientes noticias: *Le général de Gaulle à Oran et Mostaganem* (1958) [*JT 13H*, 07-06-1958], *Le général de Gaulle à Oran et Mostaganem* (1958) [*Les Actualités Françaises*, 11-06-1958] y *Voyage du général de Gaulle en Algérie* (1958) [*JT nuit*, 02-07-1958].

¹²⁰¹De entre la bibliografía y hemerografía existente sobre este asunto, es de especial relevancia la consulta del siguiente artículo dada su fecha tan temprana: GOGUEL, François: “Géographie du référendum du 8 janvier 1961 dans la France métropolitaine”. *Revue française de science politique*, núm. 1, año 11, 1961, pp. 5-28.

Montpellier, mientras que, en el segundo, y de manera señalada, encontraríamos el caso de Marsella. Asimismo, es interesante precisar que no sólo fueron repatriados los denominados *pieds-noirs*, sino que también se debe pensar en los judíos que partieron de Argelia y que por lo general se les asocia a este colectivo, así como los denominados *Français musulmans repatriés* (FMR), también calificados como *Français de souche nord-africaine* (FSNA) antes de la independencia y que se les ubica bajo la designación más general de Harkis, es decir, los que dieron soporte a la armada francesa. Si lo concretamos en cifras precisas, al parecer de Sempere Souvannavong a lo largo del año 1962 partieron del país unos 665.000 franceses y, de todos ellos, unos 50.000 pudieron irse a España y, de éstos, una cifra tan alta como 30.000 se dirigieron a Alicante, pues muchos de ellos eran originarios de allí y, aunque tuvieran la nacionalidad francesa, jamás habían estado en la metrópoli¹²⁰².

Llegados a este punto, es interesante centrar la atención en la emigración y retorno de los españoles valorando la procedencia y el lugar de regreso, una cuestión en la que sobresale, sin duda, una provincia en concreto: Alicante. Por ello, es preciso que realicemos una breve digresión para estimar el peso que jugó al respecto este lugar y valorar su emisión de población ya desde el siglo XIX. En este sentido y, en relación al origen geográfico, debemos indicar que los españoles que recalaron en Argelia casi siempre procedían, en su práctica totalidad, del Sureste peninsular y, fundamentalmente, casi todos ellos venían solamente de cinco provincias -Alicante, Almería, Baleares, Valencia y Murcia- y la ciudad autónoma de Melilla¹²⁰³. De entre todas estas sobresale el caso ya aludido de Alicante, una zona que ya durante el siglo XIX había emitido emigrantes hacia Argelia, así como lo continuó haciendo a comienzos del XX, nacionalizándose muchos de ellos franceses mientras que otros conservaron la nacionalidad española; del mismo modo, a comienzos de la Guerra de Argelia fue el lugar al que muchos de ellos regresaron en tanto que jamás habían estado en Francia. A propósito del caso alicantino, debemos tener presente cuál era la situación en concreto de esta provincia a inicios del siglo XIX para comprender el porqué de los desplazamientos hacia Argelia, subrayando que nos estamos refiriendo a una población que, en su mayoría, se dedicaba a tareas agrícolas en un contexto de minifundios y en un marco muy poco modernizado; así las cosas, había braceros y jornaleros por doquier adolecidos, en parte, por el poco rendimiento de los cultivos, pero también por el paro estacional en tanto que los principales cultivos comprendían el olivo, la vid, el cereal o el almendro. En este contexto sobresale, además, la sequía que azotó esta región en 1846, de ahí que en estas fechas muchos partieran hacia Argelia, algunos de los cuales retornarían en la década de los cincuenta. Por otra parte, es cierto

¹²⁰²SEMPERE SOUVANNAVONG, Juan David: *Los pied-noir en Alicante: las migraciones...*, *Op. Cit.*, p. 46.

¹²⁰³Asimismo, refirámonos también, aunque sea sólo a modo de anotación, a la presencia en Argelia de españoles procedentes de las Islas Baleares, destacando especialmente al respecto la isla de Mahón, estableciéndose población oriunda de esta ínsula ya desde la época de la colonización francesa.

que, como bien señala Alba Valdés Peña¹²⁰⁴, si a finales del siglo XIX Alicante era la provincia española más presente en la Argelia francesa, a partir de la década de los ochenta del citado siglo la emigración alicantina descendió y creció aquella procedente de Almería, aunque el total de la primera siguió siendo superior, tomando un nuevo empuje a comienzos del siglo XX: 1907 fue un mal año para la agricultura, sobresaliendo también el impacto que tuvo la filoxera y una importante sequía en 1911. En el contexto de la Primera Guerra Mundial estos tránsitos quedaron interrumpidos, si bien a finales de los años veinte ya lograron de nuevo unas cifras considerables. Por lo que se refiere a la contienda española, ya hemos aludido previamente a los refugiados que recalaron en este territorio, de tal modo que ahora es oportuno que valoremos directamente el contexto posterior y, por consiguiente, nos refiramos a la descolonización de Argelia. En ese sentido señalamos que, a diferencia de Francia, España se movilizó para repatriar a este contingente y se mandaron una serie de barcos, caso de los *Sidi Mabrouk* y *Sidi Obka*, así como en el último momento se enviaron a Orán el *Victoria* y el *Virgen de África* para que en ellos embarcaran españoles y franceses. Por lo que respecta a las cifras, anteriormente ya hemos comentado que Sempere Souvannavong considera que partieron a Alicante unos 30.000, una cifra secundada por otros autores, aunque es cierto que es difícil de asegurar, en tanto que las autoridades españolas no pusieron obstáculo alguno a acoger este colectivo y, por consiguiente, no se realizaron controles que diesen lugar a censos o documentación derivada. Con respecto a las condiciones en las que vivieron al regresar, cabe decir que, según nos indica Seva Llinares, un 15-20% del total gozó de un panorama económico muy holgado y se trataba de aquellos que habían partido antes de los meses de mayo-junio de 1962, por lo que habían tenido tiempo de vender sus propiedades; del resto, un 65%, correspondía a los que ostentaban una situación de bienestar y, en cambio, el 15% restante equivale a aquellos que se encontraban en unas circunstancias más pobres, parejas al nivel precario en el que vivían buena parte de los españoles¹²⁰⁵. Su integración no recibió ningún tipo de oposición por parte de la población o de las autoridades, de manera que pudieron desarrollar sus negocios sin problemas y es que, de hecho, la mayoría de ellos se ocuparon de comercios propios o se emplearon en el sector terciario; en términos urbanísticos y en el caso de Alicante recalaron, fundamentalmente, en el centro de la ciudad, así como en los barrios de San Juan, Vistahermosa y la Albufereta.

Terminemos esta contextualización histórica refiriéndonos a las condiciones en las que vivieron los españoles, no cuando regresaron sino mientras se encontraban en Argelia, una cuestión significativa para ver, posteriormente, de qué modo lo reflejan los films, debiendo señalar que muchos españoles en general -y alicantinos en concreto- laboraron en el sector

¹²⁰⁴VALDÉS PEÑA, Alba: “Alicantinos en Argelia. Un viaje de ida...”, *Op. Cit.*, p. 86.

¹²⁰⁵SEVA LLINARES, Antoni: *Alacant, trenta...*, *Op. Cit.*, p. 67.

agrícola. Sobresalen, sobre todo, los jornaleros, aunque también había artesanos, comerciantes y mineros o picapedreros, una profesión especialmente relevante en el barrio de Argel denominado Bab-el-Oued -se llegó a apodar La Cantera-, un espacio al que nos referiremos más adelante por su presencia cinematográfica y que fue el que acogió mayor número de españoles. Sin embargo, se instalaron más españoles en Orán que en Argel, destacando al respecto localidades de este distrito tales como Mers el Kebir, La Marina, Saint Cloud, Saint Denis du Sig o Arzew, entre alguna otra. De hecho, la mayoría de europeos, fueran o no franceses, se encontraban en Orán, Argel o Constantina, siguiendo este orden en concreto en el caso español, mientras que por lo que a la comunidad italiana se refiere es justo al revés, pues la mayoría de ellos se hallaban en la ciudad mencionada en último lugar. Finalicemos esta introducción anotando que, en relación al mercado de trabajo, una parte muy importante de las mujeres laboraban en el servicio doméstico, mientras que los hombres, como hemos comentado, se empleaban en el sector agrícola, un ámbito en el que tenían también una gran relevancia los desplazamientos estacionales, así como había ocupaciones que prácticamente sólo desempeñaban los españoles, caso de la venta de helados o de la poda de la vid.

Una vez estudiada, en términos históricos, la presencia española en Argelia, centrémonos ahora en el ámbito de las representaciones cinematográficas, un asunto que, como ya hemos advertido al comienzo del presente punto, resolveremos por medio de trazar un panorama que contemple algunas de las principales muestras ofrecidas tanto por la cinematografía española como especialmente por la francesa. Este recorrido hemos convenido en organizarlo del siguiente modo: en primer lugar atenderemos a títulos que muestran la presencia española en las posesiones francesas del África del Norte previamente a la Guerra de Argelia, en segundo lugar abordaremos aquellas ficciones que muestran *pieds-noirs* españoles retornados y, en tercer y último lugar, consideraremos las propuestas de no ficción centradas en esta comunidad, siempre y cuando aludan de algún modo a la presencia española dentro de esta población.

Pues bien, efectuemos este itinerario comenzando por la primera tipología de films definida, es decir, aquella que contempla la presencia española en realizaciones ambientadas en los territorios franceses de África del Norte y hagámoslo refiriéndonos a un título señalado como es *Pépé le Moko* (ídem; Julien Duvivier, 1937) -estrenado en España en vose en 1971-, así como a aquellas propuestas que, de un modo u otro, derivaron de él. Por lo que respecta a esta película, se trata de una adaptación de la novela homónima de Henri La Barthe¹²⁰⁶, autor que, bajo el seudónimo de “Détective Ashelbé”, participó en el guión de esta propuesta. En esta realización aparece un español, un tal Carlos, interpretado por el francés Gabriel Gabrio, y es un perista que

¹²⁰⁶LA BARTHE, Henri: *Pépé le Moko*. París: Éditions AID, 1931.

trabaja al servicio del protagonista, Pépé le Moko, junto con el resto del séquito que está a su servicio. Este personaje principal, interpretado por Jean Gabin, es un ladron de joyas francés que partio de la metropolis para eludir a la policia y vive y se maneja comodamente en la Casbah de Argel, un espacio en el que queda fuera del alcance de las fuerzas de seguridad en tanto que en ese territorio carecen de posibilidades de dar con él. Éste se encuentra, por consiguiente, en un lugar en el que moverse libremente, aunque, no obstante, termina convirtiéndose para él en una suerte de jaula o prision cuando se enamora de Gaby, la amante de un rico hombre de negocios. El



Fig. 105

inspector Slimane, obsesionado con encarcelar al protagonista, idea una serie de tretas que consisten en comunicar a Gaby la muerte de Pépé cuando ella tiene que reunirse con él para que así parta con su amante y el personaje principal, al enterarse de que ésta va a embarcar, acuda al puerto a buscarla, abandonando la Casbah y pudiendo ser finalmente detenido. Pues bien, Pépé en el film aparece representado como un hombre que tiene muchos amigos y gente a su servicio dentro de sus dominios, quienes le ayudan a esconderse y realizar turbios negocios, un ámbito en el que, como ya hemos comentado, se ubica el personaje español, una figura que se mantiene en la version americana que se hizo del film un año después, nos referimos a *Argel* (Algiers; John Cromwell, 1938) [Fig. 105]. El argumento de esta version es evidentemente el mismo, si bien el guion está escrito por John Howard Lawson y se trata de una produccion de Walter Wanger, quien adquirio los derechos para llevar a cabo este *remake* que pretendía ser un éxito y cuyos exteriores se rodaron en la propia Argel. De hecho, fácilmente se advierte la ambicion del film si se tiene en cuenta las estrellas que se contrataron, caso de Charles Boyer para el protagonista y de Hedy Lamarr para Gaby, mientras que Carlos, el español, estaba interpretado por Stanley Fields. Como ya se había previsto, el largometraje tuvo cierta repercusion y el tema resulto sugerente, tal como lo certifica que se adaptara en distintas ocasiones al ámbito radiofonico: piénsese al respecto en la version que hizo en otoño de 1938 la *Hollywood Playhouse* contando con el propio Charles Boyer, así como el 8 de octubre del año siguiente la serie de la CBS Radio *The Campbell Playhouse* la adapto de nuevo, contando en esta ocasion con Orson Welles, Paulette Goddard y Ray Collins; asimismo, también la versiono el *Lux Radio Theatre* el 7 de julio de 1941, de nuevo, esta vez, con Charles Boyer y Hedy Lamarr, repitiendo este último, junto con Loretta Young, en esta misma emision el 14 de diciembre de 1942. En el terreno cinematográfico gozaría de otra adaptacion norteamericana, en este caso titulada *Casbah* (*idem*; John Berry, 1948), una produccion de la Universal cuyos protagonistas eran Tony Martin, Yvonne De Carlo y Peter Lorre; tampoco podemos obviar la clara repercusion que el film *Algiers* tuvo en

la concepción de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), una realización que, por otra parte, inicialmente debía estar protagonizada por Hedy Lamarr¹²⁰⁷. De igual modo, en este ámbito de aventuras y sucesos varios acaecidos en la Casbah de Argel debemos traer a colación un título como es *Au coeur de la Casbah* (Pierre Cardinal, 1952), propuesta en la que aparece un personaje español, María Pilar, en el marco de una historia nuevamente vinculada con el mundo del crimen¹²⁰⁸.

Puesto que pocas líneas más arriba hemos aludido al film *Casablanca*, ambientado en esta ciudad marroquí, en el periodo en el que esta urbe estaba bajo el poder del gobierno de Vichy y, por consiguiente, nos ubica en el marco de la Segunda Guerra Mundial, podemos traer a colación la realización franco-italo-española titulada *Noches de Casablanca* (Casablanca, nid d'espions, Henri Decoin, 1963), una propuesta cuya acción se sitúa en esta ciudad y en el año 1942. La trama de la misma gira en torno a un grupúsculo de miembros de la Resistencia Francesa que idean un plan para dar fin al control alemán, todo ello en una película que muestra dicha ciudad marroquí como una zona poblada por espías y en la que reside una cantante española, Teresa Villar, interpretada por Sara Montiel, quien trabaja en la sala de fiestas El Dorado. Ésta, a su pesar, se ve involucrada en varios sucesos en tanto que pareja de un aparente hombre de negocios que es, en realidad, espía de los alemanes. Por otra parte, ambientada con anterioridad a este film, pues su acción se ubica en los años treinta, podemos aludir a un largometraje reciente que también incluye personajes españoles, *Lo que el día sabe de la noche* (Ce que le jour doit à la nuit, Alexandre Arcady, 2011), película de un realizador al que nos referiremos en repetidas ocasiones en este punto, basada en la novela homónima de Yasmina Khadra¹²⁰⁹. Su argumento gira en torno a un niño llamado Younes que, por causa de las penurias económicas de su padre, es enviado a vivir con su tío, un farmacéutico que reside cómodamente en la comunidad occidental de Orán, contexto en el cual el chico se relaciona con colonos y experimenta distintos sucesos personales e históricos, como son la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Independencia de Argelia.

Y es que, de hecho, si seguimos avanzando en el tiempo de ambientación de los films, nos encontramos con realizaciones cuya acción se ubica en el marco de la Guerra de Argelia y las consecuencias que implicó este conflicto, de ahí que antes de abordarlas sea preciso recapitular para aludir, ni que sea nominalmente, a unas propuestas que tratan sobre la propia colonización y

¹²⁰⁷De hecho, tanto *Pépe le Moko* (Julien Duvivier, 1937) como *Argel* (Algiers, John Cromwell, 1938) tuvieron también repercusiones más secundarias o, por lo menos, alejadas de los propios films, piénsese al respecto, por ejemplo, en el título *Totò le Mokò* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1949) por lo que al primer caso respecta, así como también en relación al segundo, la interpretación de Charles Boyer sirvió de inspiración para crear la voz de un personaje de la serie animada *Looney Tunes* de la Warner Brothers, concretamente Pepe Le Pew.

¹²⁰⁸A propósito de la Casbah de Argel es de interesante consulta el siguiente documental web: *Dans les murs de la Casbah* (Céline Dréan, 2012).

¹²⁰⁹KHADRA, Yasmina: *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris: Julliard, 2008.

que representan, fundamentalmente, personajes acaudalados, aventureros o capitanes en el seno de argumentos que, en muchas ocasiones, envuelven misterios y conflictos de distinta naturaleza y vestidos con frecuencia de manera épica, aprovechando el atractivo que podía suponer el exotismo del lugar. Piénsese al respecto en títulos como *Le Bled* (Jean Renoir, 1929), *Itto* (Jean-Benoît Levy, 1934), *Dans la bourrasque* (Pierre Billon, 1935), *L'appel du Bled* (Maurice Gleize, 1942) o *La soif des hommes* (Serge de Poligny, 1949); un conjunto de films que cumplen una serie de características que, a grandes rasgos, quedan bien definidas en las siguientes palabras de Norbert Multeau: “*Tant de clichés mélodramatiques et de péripéties rocambolesques font aujourd’hui sourire. Mais, à l’époque, le genre était à la mode, l’exotisme des colonies faisant rêver et l’on ne portait pas de jugement sur le bien-fondé de la colonisation. Le cinéma exaltait sans complexe l’esprit de conquête des pionniers et l’érotisme des ‘bâisseurs d’empire’. Dans ses films on parlait des ‘colons’, pas encore des ‘Pieds-Noirs’*”¹²¹⁰.

Citadas tanto estas realizaciones centradas en los colonizadores, así como ya mencionadas algunas de las principales propuestas cuya acción se ambienta con anterioridad a la Guerra de Independencia, si nos remitimos a films en torno a este conflicto existen evidentemente copiosos títulos¹²¹¹, aunque en varios de ellos los *pieds-noirs* ocupan un papel muy secundario, piénsese al respecto en largometrajes como *La batalla de Argel* (La Battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1965), en el terreno de la ficción, o *La guerre d’Algérie* (Yves Courrière, 1970) en el documental. No obstante, también existen películas que abordan justamente el éxodo de este colectivo; valgan a modo de ejemplo un par de títulos como *Le Coup de Sirocco* (Alexandre Arcady, 1979) o *Outremer* (Brigitte Roüan, 1990)¹²¹². De hecho, como bien apunta Catherine Gaston-Mathé, en un

¹²¹⁰MULTEAU, Norbert: “Les Pieds Noirs hors de champ”. *Pied Noirs Magazine*, septiembre de 1992. Este artículo puede consultarse en línea en: <http://www.piedsnoirs-aujourd'hui.com/cine03.html>

¹²¹¹A propósito de la representación cinematográfica de esta guerra, entre varios estudios existentes, sobresale, sin duda, la siguiente publicación dedicada íntegramente al asunto: HENNEBELLE, Guy; BERRAH, Mouny; STORA, Benjamin (Dirs.): *La guerre d’Algérie à l’écran*. Paris: CinémAction, Corlet-Télérama, 1997. Esta incluye, además, un capítulo dedicado a los *pieds-noirs* cuya referencia es la que sigue: GASTON-MATHÉ, Catherine: “Les pieds-noirs”. En HENNEBELLE, Guy; BERRAH, Mouny; STORA, Benjamin (Dirs.): *La guerre d’Algérie à l’écran*. Paris: CinémAction, Corlet-Télérama, 1997, pp. 128-133.

¹²¹²No a propósito de films sobre este conflicto, sino en relación a las migraciones acaecidas a causa de esta guerra o sobre la residencia de argelinos en Francia -bien sea en términos de personajes en propuestas de ficción o en documentales- y al margen de la presencia española, sobresalen las siguientes realizaciones: *Travailleurs clandestins* (Annie Tregot, 1959), *Déclat et des claques* (Philippe Clair, 1964), *Elise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1969), *Mektoub?* (Ali Ghalem, 1970), *Les passagers / El Ghorba* (Anne Tregot, 1971), *Le sang de l’exil* (Mohamed Ifticène, 1971), *Le doigt dans l’engrenage* (Ahmed Rachedi, 1971), *Poulu, le magnifique / Étoile aux dents* (Derri Berkani, 1971), *Qui est coupable* (Yousef Bouchouchi, 1972), *France, mère patrie* (Guy Barbero, Cinélutte, 1975), *Le retour* (Ben Amar Bakthi, 1975), *Ali au pays des mirages / Au pays des émigrés / Ali Fi Bilad* (Ahmed Rachedi, 1978), *Le voyage de Selim* (Régina Martial, 1978), *Voyage en capital* (Ali Akika, Anne Marie Autissier, 1978), *Larmes de sang* (Anne Marie Autissier, Ali Akika, 1979), *Prends dix-mille balles et casse-toi* (Mahmoud Zemmouri, 1981), *Les sacrifiés* (Okacha Touita, 1982), *Le thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1984), *P’tit con* (Gérard Lauzier, 1984), *Pierre et Djemila* (Gérard Blain, 1986), *Un amour à Paris* (Merak Allouache, 1988), *Cheb* (Rachid Bouchareb (1990), *L’articolo 2* (Maurizio Zaccaro, 1993), *Douce France* (Malik Chibane, 1995), *¡Hola primo!* (Salut

primer momento el personaje del *pied-noir* fue mal visto por parte de la opinión metropolitana, considerado como una suerte de colonizador explotador, mientras que poco a poco y en films dirigidos por *pieds-noirs* empezaron a ocupar un lugar que reflejaba la complejidad del asunto; sin embargo, en el cine argelino aparecen en contadas ocasiones¹²¹³.

No obstante, más interesantes resultan para el presente estudio, en términos de desplazamientos migratorios, aquellas propuestas en las que los argelinos han sido repatriados y cuyos argumentos giran en torno a sus vivencias, ya sean éstos de la primera o segunda generación. Evidentemente no es objeto de la presente investigación analizar este corpus fílmico, una tarea que sin duda desbordaría nuestros objetivos, sino que meramente nos proponemos mencionar algunos de los títulos en los que se pone de manifiesto la presencia de personajes *pieds-noirs* de origen español residiendo en Francia. Unos personajes cuya caracterización, en muchas ocasiones, era fruto de la acumulación de toda una serie de tópicos asociados a su condición *pied-noir* y que derivan de películas como *La famille Hernandez* (Geneviève Baïlac, 1964), adaptación de una obra teatral que tuvo un gran éxito, así como de una serie de intérpretes como Marthe Villalonga, Robert Castel o Lucette Sahuquet quienes, con su humor y acento, contribuyeron a forjar un estereotipo cómico de estos europeos residentes en África del Norte.

Por ello, antes de seguir avanzando, detengámonos un momento en esta realización en tanto que ofrece un retrato muy estereotipado y alegre del modo de vida de los *pieds-noirs* antes de la guerra en el barrio de Bab-el-Oued, ubicado en Orán, aunque el film se rodó en Alicante, precisamente la provincia española que contó con mayor presencia *pieds-noirs*. Por lo que respecta al argumento, la película comienza con la llegada de un profesor de francés desde la metrópoli para enseñar en una escuela infantil de Bab-el-Oued, trabando conocimiento con la comunidad de orígenes tan variados que habita la zona y, entre sus relaciones, destaca especialmente el contacto que establece con miembros la familia Hernandez -protagonistas también del film- y con Isabel Chardin, una mujer nacida en Cahors. Ésta trabaja como asistente

cousin, Merzak Allouache, 1996), *Sa vie à elle* (Roman Goupil, 1996), *La nuit du destin* (Abdelkrim Bahloul, 1997), *Le Gône du Chaaba* (Christophe Ruggia, 1997), *L'honneur de ma famille* (Rachid Bouchareb, 1997), *Sous les pieds des femmes* (Rachida Krim, 1997), *Vivre au paradis* (Bourlem Guerdjou, 1998), *Samia* (Philippe Faucon, 1999), *17 Rue Bleue* (Chad Chenouga, 2000), *Origine contrôlée* (Ahmed Bouchaala, Zakia Bouchaala, 2000), *Chaos* (Coline Serreau, 2001), *La fille de Keltoum* (Mehdi Charef, 2001), *L'autre monde* (Merzak Allouache, 2001), *Les chemins de l'oued* (Gaël Morel, 2002), *Le porteur de cartable* (Caroline Huppert, 2002), *Caché* (Michael Haneke, 2003), *Exils* (Toni Gatlif, 2004), *Michou d'Auber* (Thomas Gilou, 2005), *Aux frontières de la nuit* (Nasser Bakhti, 2006), *L'avenir est ailleurs* (Antoine Leonard-Maestrati, 2006), *Cartouches gauloises* (Mehdi Charef, 2007).

¹²¹³Exactamente lo formula del siguiente modo: “*Peu à peu, par la suite, sont apparus des films tournés par des pieds-noirs dans lesquels une gamme plus large de personnages a mieux reflété la variété et la complexité de cette population victime à la fois de l’Histoire et de son incompréhension de l’époque. On notera que dans le cinéma algérien, les pieds-noirs sont peu présents, rarement montrés du doigt si ce n’est dans ‘Tahya ya Didou’ de Mohamed Zinet et dans ‘Les folles années du twist’ de Mahmoud Zemmouri où ils sont franchement caricaturés par un cinéaste émigré en France*”, en GASTON-MATHÉ, Catherine: “Les pieds-...”, *Op. Cit.*, p. 128.

social y también acaba de llegar a Orán para encargarse de gestionar que los niños del colegio puedan ir de colonias a la metrópolis durante las vacaciones. Los *pieds-noirs* son representados como escandalosos, alegres, abiertos y acogedores, así como también se muestra su acento característico¹²¹⁴ o se alude a los productos típicos de su gastronomía: *sardines, mounas, brochettes, soubressade, frita, cocas, selecto* o *anisette*. Y es que, de hecho, el entorno multicultural de la ciudad ya aparece planteado justo al comienzo del film, cuando el profesor



Fig. 106

empieza a trabajar en el colegio y un compañero le dice que esa sociedad es una amalgama de franceses, españoles, italianos, árabes y malteses, “*chaque un avec ses habitudes, son tempérament, ses traditions, ses superstitions [...]*”, algo que ve con malos ojos mientras que, en cambio, el maestro le indica que “*c’est plutôt sympathique*”. Por otra parte, tampoco es cuestión baladí que el primer dictado que les haga el protagonista, André

Lagache, sea justamente sobre Carlomagno, emperador de Francia y, por consiguiente, sobre la historia de la metrópolis, un episodio que es interrumpido por el gran jolgorio que procede de la calle y que resulta de los gritos proferidos por una mujer cuyo gato está en el tejado y requiere rescate, una situación a la que toda la población quiere ayudar y como consecuencia se inundan las calles [Fig. 106-107]. También el profesor acude a ver lo sucedido y, de vuelta a clase, conoce a la mencionada asistente social, del mismo modo que también se aprovecha esta secuencia para introducir al niño que logra socorrer al gato y que no es otro que José, el hijo varón de la familia Hernandez, formada por éste chico, un matrimonio y dos hijas, Carmen y Rosette. La primera estudia taquigrafía, mientras que la segunda está enamorada de un joven que carece de medios para casarse con ella, Paulo, de



Fig. 107

¹²¹⁴Por lo que respecta al francés de Orán, esta cuestión aparece estudiada en la siguiente obra: MEUNIER, André: “Remarques sur le français des piéds-noirs d’Orán”. En BOUCHER, Karine (Ed.): *Le français et ses usages à l’écrit et à l’oral. Dans le sillage de Suzanne Lafage*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2000, pp. 131-146. En relación a las denominaciones que recibían las gentes de distintas procedencias que formaban parte de esta comunidad son muy interesantes las siguientes palabras de Claude Liauzu: “*À l’imitation de Salammbô de Flaubert, nombre d’œuvres algérienistes commencèrent par une formule consacrée dans le style de ‘il y avait là des hommes de toutes les nations’: des Italiens, des Maltais, des Espagnols, -pepés ou caracoles (escargots, parce qu’ils portent leur maison, leur maigre avoir, sur le dos, le mot venant peut-être du Languedoc).- des Français, -gavatchos pour les Espagnols. Parmi les nouveaux arrivés, il y a aussi -on le sait- beaucoup de mercantis et de patchos (voyous). Il est vrai que ces unions sont les champoreaux (café arrosé du rhum, d’où sang mêlé), tel Cagayus, fils d’un Français et d’une Espagnole. Entre Européens donc, la fusion est en cours dès la fin du XIXème siècle, et le vocabulaire n’a gardé que quelques traces de désignations injurieuses entre Français et étrangers*”, en LIAUZU, Claude: “Mots et migrants méditerranéens”. *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 54, núm. 1, 1997, p. 7.

ascendencia italiana y española. Más allá de cuestiones argumentales secundarias para nuestro estudio, sobresale la organización de una fiesta en la que canta una mujer a la que llaman Madame Morales, aunque también una canción la entona Ginette, una joven amiga de las hijas de la familia Hernandez, quien previamente se ha dirigido a casa del profesor para invitarle a que acuda a la fiesta. Es evidente, por tanto, la profusión de apellidos españoles que aparecen en el film, así como incluso se habla en castellano en varias ocasiones vinculadas a la organización de esta fiesta, pues por ejemplo unos de los que se encargan de los preparativos de la velada se comunican en esta lengua (“*Le estoy diciendo a Roque que el micro hay que ponerlo aquí...*”), del mismo modo que ya en la propia celebración se cantan varias canciones en este idioma. También ese día se produce un diálogo muy importante entre André e Isabelle, pues él le comenta que se siente muy bien allí y le gusta mucho esa gente, a lo que ella le responde afirmativamente y añade que le recuerdan a los meridionales, contestándole él que efectivamente se parecen a la gente de Marsella y Perpiñán, aunque esos son gente del sur y, en cambio, aquí les corre la exaltación en sus venas.

Otra secuencia muy interesante es una que corresponde a otro día y que comprende la conversación que mantienen André y Paulo relativa al origen y nacionalidad del segundo, pues el profesor le pregunta de dónde vienen su nombre y apellido dado que parecen italianos, a lo que el joven responde que su abuelo era italiano y su abuela española, mientras que sus padres son franceses en tanto que nacieron en Argelia; un poco más adelante añade que él no conoce Francia, mientras que su padre sí a causa de la guerra, considerando que de no ser por otra guerra duda mucho que jamás vaya a ese país que está tan lejos. André le responde que debería ir allí, ni que sea una vez, a lo que éste le responde que ya se encarga él de enseñar el francés en el colegio¹²¹⁵. A partir de este punto el film toma un rumbo distinto, pues por una parte el profesor se ofrece a ayudar a Paulo a convencer a Rosette para que se case con él, así como en paralelo Carmen cree haber ganado un concurso del periódico; ésta comunica a su familia que son millonarios a pesar de que más adelante comprenderán que se olvidó de responder una pregunta y, por consiguiente, se han hecho ilusiones en vano. Sin embargo, al creer haber ganado cinco millones, Carmen afirma que se casará y se irá a vivir a París, siendo la envidia del resto de chicas que la escuchan. No tarda, no obstante, en advertir que no estaba en lo cierto y, para consolarse, acude a la iglesia a rezar, donde también se encuentran Paulo y Rosette, así como también antes se ha producido un

¹²¹⁵Exactamente este diálogo se produce en los siguientes términos: André: “*Comment tu t’appelles?*” / Paulo: “*Paulo.*” / André: “*Oui, mais l’autre nom?*” / Paulo: “*Di Martino.*” / André: “*C’est italien ça.*” / Paulo: “*Mon grand-père il était italien, ma grand-mère espagnole.*” / André: “*Et tes parents?*” / Paulo: “*Bah, ils sont français, ils sont nés en Algérie.*” / André: “*Et la France, tu la connais?*” / Paulo: “*La France? Jamais j’y étais. Mon père oui, pour faire la guerre, moi si une autre guerre, j’irai peut-être, autrement j’irai jamais, c’est loin la France.*” / André: “*Il faut y aller un an pour se comprendre, quelque fois, oui.*” / Paulo: “*Pour se comprendre? Dis, qu’est-ce-que tu apprends à l’école à tes élèves, le français, non?*”

enredo según el cual Carmen cree que André se le ha declarado mientras que éste simplemente quería convencerla de que su hermana se casara con Paulo. A pesar de tales embrollos, finalmente todo se soluciona y se casan André e Isabelle, Paulo y Rosette, y Carmen con un militar del que estaba enamorada, aunque hacía tiempo que no tenía noticias de él, partiendo todos juntos a celebrarlo, bailando y tocando la guitarra española. El profesor afirma que no cree que jamás olvide Bab-el-Oued y, en medio de lo que es un contexto de felicidad, el pequeño de los Hernandez enciende la radio de un coche y, a pesar de que nadie escucha lo que dicen, se alude a los graves acontecimientos que han tenido lugar la noche anterior y que suponen el inicio de la Guerra de Argelia, un asunto que lo confirma la portada del periódico *L'Echo d'Alger*. [Fig. 108] Ha terminado, por tanto, este periodo de dicha y prosperidad para los personajes y nuevos sucesos son los que acontecerán en el país, aunque éstos todavía los ignoran por completo y aquí se detiene la propuesta.



Fig. 108

Este film, como ya hemos comentado anteriormente, deriva de la obra teatral homónima, estrenada el 17 de septiembre de 1957 en el Théâtre Charles de Rochefort en París, escrita por la argelina Geneviève Baïlac, es decir, la misma persona que realizó el film, e interpretada por miembros del *Centre Régional d'Art Dramatique* (CRAD) de Argel. De hecho, algunos de los actores que participaron en esta obra luego se convirtieron en figuras clave para representar otros papeles de *pieds-noirs*, caso de los mencionados Marthe Villaonga, Robert Castel o Lucette Sahuquet, y es que debe tenerse presente que esta pieza tuvo un importante éxito¹²¹⁶, a diferencia del film, cuya recepción no fue tan positiva. No podemos olvidar al respecto que éste no se estrenó hasta 1964, es decir, dos años después de la firma de los acuerdos de Evian y, en ese contexto, cierta parte de la población de ideología de izquierdas no terminó de interesarse por la

¹²¹⁶Por lo que respecta a la nómina de actores de la obra teatral, así como el nombre de los personajes que interpretaron, limitándonos al caso de principales, éstos son los siguientes: Clément Bairam (padre Hernandez), Alice Fabri (madre Hernandez), Lucette Sahuquet (Carmen Hernandez), Anne Berger (Rosette Hernandez), Alain Castiglia (Paulo), Robert Castel (Robert), Marthe Villalonga (Madame Sintés). En relación a los actores que intervienen en el film, los principales son los que siguen: Frédéric de Pasquale (André Lagache), José Martínez (padre Hernandez), Anne Berger (Carmen), Alain Castiglia (Paulo), Nicole Mirel (Isabelle Chardin).

representación que se ofrecía de la comunidad *pied-noir* que ellos veían con cierto recelo. No obstante, la obra teatral fue un éxito, y tal hecho se debe, según su autora y posterior directora del film, a haber seguido la siguiente fórmula: reflejar la realidad cual espejo, añadiéndole particularismos y cierto pintoresquismo, respetando la naturalidad de los actores y, en consecuencia, obteniendo una calidez y ambientación fruto de la coexistencia de gente de diversos orígenes¹²¹⁷. Se refiere, además, a un humor mediterráneo, así como a lo que ella denominó el nacimiento de un “nuevo hombre”, un asunto que plantea en los siguientes términos: “*Un ‘homme nouveau’ naissait ainsi en dépit des politiques, des différences fondamentales, des heurts de nature, un homme que l’on pouvait rencontrer dans la rue avec son langage pittoresque émaillé d’expressions empruntées à toutes les langues parlées en Algérie, avec son exubérance, sa truculence, son verbe haut et son humour méditerranéen*”¹²¹⁸.

La imagen de los *pieds-noirs*, por consiguiente, fue estereotipada y se popularizó también un tipo de humor que les iba asociado, muy vinculado a su acento -un modo de hablar llamado *pataouète*- y a una gestualidad concreta; no obstante, también existen realizaciones cinematográficas que se acercan a esta temática sin atribuir pintoresquismo a sus personajes, piénsese al respecto en el caso de *Les Oliviers de la justice* (James Blue, 1961), un film dirigido por un cineasta que, a pesar de ser americano, vivió su juventud en Argel y que, a su vez, es una adaptación de una novela escrita por un *pied-noir*, Jean Pélégri¹²¹⁹. En esta ocasión, más allá de cuestiones argumentales concretas, se pretende ofrecer un retrato de las distintas comunidades que poblaban las calles de Bab-el-Oued en una órbita muy diferente del planteamiento y enfoque de la propuesta de Geneviève Baïlac. También en esa dirección es significativa la realización *Certaines Nouvelles* (Jacques Davila, 1976), dirigida por un hombre nacido en Orán, cuyo argumento se ambienta durante la guerra, más exactamente en julio de 1961 y considera los avatares y sensaciones de un joven que, tras estudiar en París, pasa las vacaciones con su familia en Argelia, en un marco de cierta inquietud y en el que los personajes principales quieren seguir viviendo y reuniéndose a pesar del clima de tensión reinante, presentándolos sin que prevalezcan acentos o

¹²¹⁷Las palabras exactas que emplea la realizadora son las siguientes: “*On m’a souvent demandé à quoi j’attribuais le succès de la Famille Hernandez. Certains, plus ou moins bien intentionnés ont déjà répondu pour moi en l’attribuant à la chance pure. C’est vrai en partie, car une réussite quelle qu’elle soit comporte toujours un facteur chance, mais en réalité je crois que le succès de la Famille Hernandez est tout entier dans cette recette: prenez bien conscience que le théâtre est un miroir, tendez ce miroir à milieu riche de tempérament, de particularismes et pittoresque, respectez essentiellement le naturel de l’acteur [...] Vous obtiendrez une ambiance, une chaleur, un naturel [...] Ce que je voulais surtout, c’était ‘dégager’ d’Algérie un style dramatique propre à cette terre de cohabitation, où tant de communautés diverses, français, espagnols, italiens, juifs, arabes frottaient sous nos yeux, leur tempérament respectif, leurs particularismes, leurs coutumes et leurs mœurs et cela depuis 130 ans*”, declaraciones obtenidas de: babelouedstory.com/ecoutes/famille_hernandez/famille_hernandez.html

¹²¹⁸Declaraciones de la autora extraídas del siguiente enlace: babelouedstory.com/ecoutes/famille_hernandez/famille_hernandez.html

¹²¹⁹PÉLÉGRI, Jean: *Les Oliviers de la justice*. Paris: Gallimard, 1959.

estereotipos.

Considerado el film de Geneviève Baïlac y mencionadas estas otras dos propuestas despojadas de estereotipos, cabe decir que también en el ámbito cinematográfico fue fundamental la imagen que forjó Alexandre Arcady con respecto al arquetipo del judío *pied-noir* en títulos como el ya mencionado *Le Coup de Sirocco* (1979) o en *La expiación* (Le Grand Pardon, 1982) y su secuela *La expiación II* (Le Grand Pardon II, 1992), así como en *Todos hacemos la guerra* (Le Grand Carnaval, 1983). En los tres primeros films citados el protagonista aparece interpretado por Roger Hanin, quien encara este estereotipo del judío *pied-noir*, una tipificación muy bien descrita por parte del ya aludido Norbert Multeau en los siguientes términos: “*Avec, en vedette, Roger Hanin, qui s’est taillé un tardif mais vrai succès en imposant un archétype cinématographique du juif pied-noir comme la figure emblématique que de toute la communauté: un personnage expansif, envahissant, tonitruant, un accent à couper couteau, le bedaine épanouie sous le tricot de corps, d’un tempérament colérique, d’une sentimentalité patriarcale et d’une vulgarité sans complexe*”¹²²⁰.

De hecho, la saga de *Le Grand Pardon* es una propuesta que se antoja especialmente interesante para esta investigación en tanto que integra a personajes españoles, caso de Manuel Carreras -interpretado por Robert Hossein- en el primer largometraje, y de Emilio Esteban y Sancez -interpretados respectivamente por Raúl Dávila y Roberto Escobar- en el segundo; un conjunto de películas que abordan los distintos acontecimientos que protagoniza un clan mafioso establecido en Marsella, una ciudad que ya hemos comentado que acogió a numerosos repatriados.

Existen naturalmente otras representaciones cinematográficas de judíos *pieds-noirs* y también algunas de ellas incluyen a españoles, piénsese al respecto en una serie de comedias como son *¡La verdad si yo miento!* (La vérité si je mens!, Thomas Gilou, 1997), *La vérité si je mens! 2* (Thomas Gilou, 2001) y *La vérité si je mens! 3* (Thomas Gilou, 2012), con personajes con nombres como López en la segunda entrega -interpretado por Jeupeu-, o Mercédès en la tercera -interpretada por Mercedès Zarka-. Advirtamos, no obstante, que poco interés tiene el argumento de estos films, cuya acción se ubica en la ciudad de París y cuya primera entrega gira en torno al personaje de Eddie, un joven que carece de empleo y que, tras participar en una reyerta en la calle, conoce a Víctor Benzakem, un judío industrial que decide ayudarlo al dar por hecho que es hebreo, una religión que él no profesa, debiéndolo mantener en secreto para conservar el trabajo e incorporarse en este mundo de negocios. Este comercio, sin embargo, ya no es tan

¹²²⁰MULTEAU, Norbert: “Les Pieds Noirs hors de...”, *Op. Cit.*, consultable en línea en: <http://www.piedsnoirs-aujourd'hui.com/cine03.html>

pujante en la segunda entrega, de tal modo que los protagonistas deben ingeniárselas para prosperar, mientras que en la tercera tienen que mudarse a Aubervilliers desde su antiguo emplazamiento en Sentier, un espacio en el que parece ser que son ahora los chinos quienes llevan las riendas en detrimento de los antiguos empresarios judíos.

Volvamos, empero, al caso de la ciudad de Marsella o, por extensión, a la zona de la Provenza y el sur del país para referirnos a una serie de films que también integran a *pieds-noirs* de origen español, de entre los cuales sobresalen propuestas como *La baraka* (Jean Valère, 1982), una película ambientada concretamente en Marsella y cuyo protagonista, Aimé Prado - interpretado por Roger Hanin- es un *piéd-noir* que trabaja en un restaurante de cierto renombre y entabla amistad con Julien, un joven de origen árabe, en el marco de un argumento en el que tienen mucho peso los acontecimientos del pasado de los personajes. Existen, naturalmente, títulos que muestran de nuevo a *pieds-noirs* residiendo en esta ciudad como personas activas en el hampa, valga a modo de ejemplo una reciente propuesta que no integra españoles como es *De la guerre lasse* (Olivier Panchot, 2013), si bien para el objetivo de la presente investigación es más oportuno traer a colación aquellos films en los que sí que aparecen, caso de *Los juncos salvajes* (Les roseaux sauvages, André Téchiné, 1994), *Un balcon sur la mer* (Nicole Garcia, 2010) o *Antes del olvido* (Avant l'oubli, Agustin Burger, 2004). Aludamos en primera instancia al primero y tercero citados en tanto que muestran a personajes españoles implicados políticamente y, por lo que respecta a la realización de André Téchiné¹²²¹, cabe decir que su acción sucede geográficamente en la zona de la Provenza y cronológicamente en 1962, es decir, otra vez en el marco de la Guerra de Argelia, incluyendo españoles y *pieds-noirs*. Si bien el film se focaliza en los avatares vitales de un grupo de jóvenes, entre los cuales se encuentran François Forestier y Maïté Alvarez, quienes asisten a la boda de un militar que contrae matrimonio con una joven del país para evitar tener que volver a Argelia y combatir. Éste último es quien le pide a la madre de Maïté, Madame Alvarez, que le ayude para no tener que ir a luchar, pues ésta es la responsable de la célula local del Partido Comunista Francés. Asimismo, las alusiones a la guerra y las críticas al general de Gaulle están presentes en el film por medio de Henri, conocido de François en tanto que tienen como amigo en común a Serge, hermano del militar movilizado. Henri es un joven *piéd-noir* que partió de Argelia tras la muerte de su padre y que defiende las acciones emprendidas por la OAS. Por lo que respecta a Serge, a éste se le comunica que su hermano ha fallecido en el

¹²²¹Esta película deriva de un telefilm cuyo nombre es *La Chêne et le roseau*, basado en la fábula homónima de Jean de La Fontaine, y que a su vez fue un encargo que recibió el cineasta por parte de la cadena Arte para realizar un telefilm para la serie *Tous les garçons et les filles de leur âge*. Sobre la génesis del proyecto y la posterior realización son especialmente interesantes los siguientes dos artículos publicados en *Cahiers du Cinéma*: JOUSSE, Thierry; STRAUSS, Frédéric: "Entretien avec André Téchiné". *Cahiers du cinéma*, núm. 481, junio 1994, pp. 12-17; STRAUSS, Frédéric: "Opération portes ouvertes". *Cahiers du cinéma*, núm. 481, junio 1994, pp. 8-9.

conflicto -algo que naturalmente preocupa a Madame Alvarez en tanto que se siente culpable de no haber ayudado al militar- y él generará una animadversión hacia Henri, un chico presentado como un rebelde contra el sistema de enseñanza francés y que quema carteles contra el OAS elaborados por el Partido Comunista. Del mismo modo, también quería incendiar su local, una acción que desestima al enamorarse de la hija de su profesor de francés, una chica simpatizante del partido. Ante este panorama, el muchacho decide partir para encontrarse con su madre, repatriada en Marsella, quien ha estado trabajando al servicio de otros *pieds-noirs* que han tenido mejor fortuna. Este joven, por tanto, se define de un modo muy alejado a cómo se solía estereotipar a los personajes de este colectivo, cuya función en muchas ocasiones no era otra que la de provocar situaciones cómicas y que, como hemos destacado, fueron interpretados con frecuencia por Marthe Vilallonga o Roger Hanin, entre otros¹²²².

En relación al título citado en tercer lugar, *Antes del olvido* (Avant l'oubli, Augustin Burger, 2004), su acción sucede en Marsella exactamente en el año 1957 y presenta a esta urbe como un espacio en el que recalán numerosos refugiados políticos procedentes de países mediterráneos. Entre ellos se hallan los dos protagonistas, Jeanne, una española -interpretada por la también española Nieve de Medina- que se exilió de España a causa del franquismo y que se ha establecido en Francia, se ha casado y tiene una niña, y Ali Redjala, un activista del Frente de Liberación Nacional. El argumento gira en torno a esta mujer, quien trabaja en una fábrica de jabón y un día recibe un encargo de pasar unos *tracts* a los trabajadores argelinos de esa industria, una acción que lleva a cabo y que la conduce a conocer a Ali, implicándose notablemente en la causa y manteniendo con él un romance, siempre con el telón de fondo de los sucesos y avances de la guerra.

Teníamos pendiente referirnos al film aludido en segundo lugar, es decir, *Un balcon sur la mer* (Nicole Garcia, 2010), en este caso una propuesta ambientada en el Sur de Francia, concretamente en Aix-en-Provence y que presenta a personajes de origen español y de distintas raíces. La acción se ubica en la actualidad y está protagonizada por Marc, un hombre casado y con una hija que trabaja en una importante agencia inmobiliaria gracias a la cual, un día, conoce a una mujer que desea comprar una casa y que resulta ser la persona de quien él se enamoró en su adolescencia, cuando vivía en Orán. Sin embargo, el film toma otros derroteros distintos a

¹²²²Catherine Gaston-Mathé plantea la singularidad de esta figura en los siguientes términos: “*Ce personnage désaxé, malheureux et révolté contraste avec les images sympathiques, mais un peu caricaturales, imposées par des acteurs comme Roger Hanin, Marthe Villalonga, Guy Bedos ou Michel Boujenah. Il a cependant en commun avec la plupart des personnages de pieds-noirs dépeints par le cinéma français, la certitude que l’Algérie française représente la seule et unique solution au problème algérien. A en croire le cinéma français, bien peu de pieds-noirs semblaient remettre en question le bien-fondé de leur position et s’interroger sur l’opportunité d’accorder des droits égaux, des pouvoirs accrus ou l’indépendance aux ‘indigènes’*”, en GASTON-MATHÉ, Catherine: “Les pieds-...”, *Op. Cit.*, p. 133.

rememorar el conflicto, en pos de optar por un argumento que ahonda en un misterio: tras pasar una noche juntos, la mujer desaparece y la madre del protagonista le cuenta que ésta jamás abandonó Argelia y que, de hecho, murió en una explosión junto a su padre al término de la guerra. La tarea del personaje principal será, pues, la de iniciar una investigación para esclarecer los sucesos acontecidos.

Más allá de la trama de esta película, es interesante tener presente que su directora, nacida en Orán en 1946, tiene raíces españolas y partió en 1962 hacia la Francia metropolitana, más exactamente a Montpellier, un asunto que para nada es trivial dado que muchos de los realizadores que se han acercado a este conflicto y a la repatriación son gentes que lo han vivido en primera persona, caso por ejemplo del ya citado Alexandre Arcady o de Jean-Pierre Lledó, a quien aludiremos más adelante en referencia a sus propuestas de no ficción, dos cineastas que, sin duda, se han acercado a esta temática en numerosas ocasiones. En esta misma línea y de raíces españolas debemos traer a colación a la directora Dominique Cabrera, nacida en Argelia -en Relizane- en 1957 y emigrada a Francia en 1962. Su obra, tanto de ficción como de no ficción, se ha preocupado en numerosos casos por cuestiones de corte social, así como por la realidad de los *pieds-noirs*, siendo especialmente interesante para nuestro estudio, en relación a propuestas de ficción, un título como *L'Autre côté de la mer* (Dominique Cabrera, 1996) en el cual el protagonista es un joven llamado Georges Montero que decide permanecer en Argelia tras la independencia, regentando un negocio de conserva de aceitunas. Su vida transcurre en este país y años más tarde, en la década de las noventa, se dirige a París para que le operen de cataratas y es por ese motivo que conoce a Tarek Timzert, un joven musulmán francés que ejerce de oftalmólogo y que decidió rechazar cualquier relación con su país natal para así integrarse mejor en la Francia metropolitana, un encuentro que trastornará sin duda la mentalidad de ambos personajes.

Por otra parte, antes de considerar algunas realizaciones de no ficción y, dado que acabamos de aludir al caso de Alexandre Arcady, creemos oportuno detenernos brevemente en este cineasta, nacido en Argel en 1947 y trasladado a la metrópolis en 1961, para así traer a colación algunas de sus propuestas que, si bien no están ubicadas ni en Argelia ni en la Francia metropolitana, incluyen personajes españoles. Exactamente nos estamos refiriendo a un par de títulos como son *Todos hacemos la guerra* (Le Grand Carnaval, 1983) y *Dernier été à Tanger* (1987); el primero ambientado en la liberación de Tadjira por parte de los americanos en 1942 y que incluye a un personaje llamado José -interpretado por Michel Creton-; la acción del segundo se ubica en Tánger en el verano de 1956 y, por tanto, ya en el marco del reino de Marruecos, presentando una historia de misterio, con detective y asesinato incluidos, incorporando a personajes con apellidos españoles, caso del comisario Gomez -interpretado por Julien Guimar-

o de José Torres, apodado “El Sueco” -interpretado por Christian Fella-. Anteriormente ya hemos aludido a films de este director ambientados, estos sí, en Francia y que consideraban el tema de los *pieds-noirs* sin incluir a ningún personaje de raíces españolas, caso de *Le Coup de Sirocco* (1979); también en esta dirección deberíamos citar una propuesta como *Là-bas... mon pays* (2000), adaptación de una novela de René Bonell¹²²³ que tiene como protagonista a un hombre que abandonó Argelia a causa de la guerra y que, treinta años después, decide volver allí tras recibir la llamada de una mujer de la que estuvo enamorado en su pasado y que permaneció en este país. Sí que presentó nuevamente a personajes de origen español en títulos ya mencionados como *La expiación* (*Le Grand Pardon*, 1982) y *La expiación II* (*Le Grand Pardon II*, 1992), ambos a propósito de la participación de *pieds-noirs* en la mafia marsellesa, así como también es autor de largometrajes que, sin tener nada que ver con la Guerra de Argelia ni con los *pieds-noirs*, incorporan en su acción a españoles, piénsese al respecto en *Dis-moi oui...* (1995), *Entre chiens et loups* (2002) y *24 jours, la vérité sur l'affaire Ilan Halimi* (2014)¹²²⁴.

Llegados a este punto, sería preciso detenernos en propuestas documentales, no obstante, antes es necesario que aludamos a un film realizado por un cineasta de nuestro país en el que aparecen emigrantes españoles en París, así como se alude de manera directa al origen *piéd-noir* de unos de ellos, nos referimos a *Tamaño natural* (*Grandeur nature*, Luis García Berlanga, 1974), una producción franco-italo-española. Más allá del propio argumento, centrado en la relación que establece Michel -interpretado por Michel Piccoli- con una muñeca hinchable originaria de Japón, cabe decir que este personaje se presenta como un hombre que *a priori* podría pensarse que tiene una vida feliz y cómoda, tanto económica como socialmente: trabaja como dentista, reside en un piso cerca de la Torre Eiffel, está casado y tiene una amante. Pero más allá de las peripecias relativas a la trama, aquello que nos interesa subrayar es que el film incluye varios personajes españoles, sobresaliendo al respecto un matrimonio. La mujer, de origen valenciano, se llama María-Luisa -interpretada por Queta Claver- y trabaja al servicio de Michel como cocinera, mientras que su esposo, Natalio -Manuel Alexandre- es el portero de la finca. El origen de estos individuos no es para nada trivial y se señala en diversas ocasiones, pues la primera vez que aparece María-Luisa ya la vemos preparándole una paella al protagonista y dándole de beber una sangría, así como diciéndole que debería aprender español, a lo que éste responde que él ya habla esta lengua, que es ella quien no lo hace, pues en numerosas ocasiones se la escucha hablando en catalán. Natalio también se acerca al personaje principal en tanto que se dirige a su casa para

¹²²³BONELL, René: *Grande Vacances*. Paris: Flammarion, 1997.

¹²²⁴ Otros títulos a propósito de los *pieds-noirs* en los que de una manera secundaria o sin importancia se alude a personajes españoles, se intuyen o aparecen en el trasfondo, podrían ser los siguientes: *Rodriguez au pays des merguez* (Philippe Clair, 1980), *Soleil* (Roger Hanin, 1997), *Cartouches gauloises* (Mehdi Charef, 2007) o *Le premier homme* (Gianni Amelio, 2011).

arreglarle un radiador y, al descubrir a la muñeca, mantiene relaciones sexuales con ésta. Más allá de estas breves secuencias, cuya función fundamental es la de introducir estos personajes españoles, sobresalen otras dos de manera muy destacada: aquella que transcurre en el marco de las fiestas navideñas, y la ubicada al final de la propuesta y que muestra los barracones en los que habitan trabajadores españoles. Por lo que respecta a la primera, ésta sucede cuando María Luisa invita a Michel a su casa para celebrar las fiestas, diciéndole que han organizado un festejo (*“Perquè no puja a casa? Tenim estufa i esta nit festa, pastissos de bromera i cabell d’àngel. Com se diu? Esta noche en mi casa flamenco, flamenco, con castanyetes”*). Finalmente son los españoles quienes se dirigen a su piso para visitarle, viniendo el matrimonio con amigos y,



Fig. 109

aunque él les advierte que iba a acostarse, éstos deciden quedarse en el piso y cantan y tocan la



Fig. 110

guitarra, así como uno finge que le limpia los zapatos, le dan un puro y gritan *“¡Viva el mercado común!”*. María-Luisa también le da turrón de su tierra (*“de mi tierra, Alacant”*), así como le ofrecen aguardiente y, mientras tanto, hay otros españoles que buscan la muñeca dado que Natalio les ha contado que posee una, de ahí que unos terminen llevándosela [Fig. 109-110]. El personaje principal, a causa de la bebida, acaba

encontrándose mal y María Luisa le dice que ya se van todos pero que le preparará una taza de tila, mientras ella y Natalio lo tumban a la cama. Los españoles que se han adueñado de la muñeca se la han llevado a la fábrica y, en una curiosa secuencia, vemos que la pasean como si de una procesión religiosa se tratara, como si llevaran una virgen e incluso uno le canta. Michel, una vez advierte que le han robado la muñeca, parte en coche con Natalio para recuperarla, iniciándose la segunda secuencia destacada, pues ambos van en busca del que se la ha llevado, añadiendo el marido de María Luisa que el que lo ha hecho no tiene nada de español, pues si bien nació en Alicante ha vivido en Orán, mientras que un español de verdad jamás hubiera hecho tal cosa. Exactamente lo expresa del siguiente modo: *“Le voy a partir la jeta, un español de verdad jamás hubiera hecho eso. Ese tipo vivía en Orán, un pied-noir, ya sabe, nació en Alicante, es un primo lejano de mi mujer, pero ya no tiene nada de español, nosotros los españoles tenemos sentido del humor”*; el protagonista no puede sino responder *“un cuerno”*.

Natalio y el personaje principal alcanzan la fábrica y, a través del cristal, ven que los obreros españoles mantienen relaciones con la muñeca, todo ello en unos barracones ubicados en medio de un descampado [Fig. 111-112], entrando el primero de ambos a gritos, insultándoles y llevándose a la muñeca mientras sostiene que están locos y borrachos. El protagonista, sin embargo, parte en el coche, dejando atrás a Natalio y dirigiéndose hacia el fatal destino con el que concluye el film: se lanza en coche al Sena. En estas secuencias en las que aparecen personajes españoles, cabe decir que éstos siempre están interpretados por actores de este origen, caso de Francisco Algora, Paco Beltrán, José Luis Coll, Luis Ciges, Goyo Lebrero, Maria Elena Flores, María Luisa Ponte, Ángel Álvarez o Agustín González; asimismo también aparecen Julieta Serrano y Amparo Soler Leal, aunque éstas interpretan el papel de francesas. Por otra parte, también es interesante tener en cuenta que, según informa Juan Cobos, justamente es en relación a estas secuencias que hemos destacado relativas a los emigrantes -tanto aquella que sucede en el piso del protagonista como en aquella de los barracones- donde se descartó la mayor parte del material rodado a la hora de montar el film¹²²⁵.



Fig. 111



Fig. 112

Considerados algunos films de ficción especialmente significativos para nuestro estudio, centremos acto seguido nuestra atención en algunas producciones de no ficción, evidentemente sin ánimo de exhaustividad y trayendo a colación, únicamente, algunas de las abundantes realizaciones que existen en torno a los *pieds-noirs* y que nos parecen especialmente relevantes, a tenor de los objetivos de la presente investigación. En ese sentido, podemos establecer distintas

¹²²⁵Concretamente la información que aporta al respecto es la siguiente: “*La práctica de ver a diario las tomas positivadas del trabajo del día anterior hace que uno recuerde lo que no ha quedado en la película; pero dado el carácter del film, donde más metraje falta respecto a lo rodado es en la irrupción de los emigrantes, primero en el piso y luego en el barracón donde habitan. En el delirio de ciertos momentos, Berlanga permitió a sus aparentemente desmadrados figurantes y actores excesos que luego encauzó con sobriedad en el montaje. Film complicado y difícil, pero incomprensido e insuficientemente valorado, Tamaño natural está rodado con un rigor interno que Berlanga aparentaba no perseguir. Todo está rodado en interiores naturales de Madrid y Sitges, que han de aparentar ambientes franceses porque es en Francia donde sucede la acción, como nos muestran los viajes en coche de Piccoli con la muñeca embalada y la muñeca deshonrada*”, en COBOS, Juan: “Tamaño natural”. *Nickel Odeon. Revista trimestral de Cine*, núm. 3, verano 1996, pp. 20-21.

tipologías o diferenciar varios acercamientos al tema, de entre los cuales el más numeroso, claro está, es aquel que opta por abordar este episodio en términos históricos y da como resultado una serie de documentales al uso que quieren recuperar este acontecimiento. De ese modo y, al margen de que aparezca o no una mención explícita al origen español de ciertos *pieds-noirs*, encontraríamos títulos tales como *Quand l'Algérie était française 1830-1962* (Serge de Sampigny, 2006), ejemplo de propuesta que se acerca a la realidad de este conflicto contextualizándolo y empleando, a tal efecto, materiales de archivo y fragmentos de films; o bien iniciativas que se focalizan en un hecho en concreto, tales como el planteamiento que propone *La massacre de la rue d'Isly: le grand silence* (Christophe Weber, 2008), una película en torno a este suceso acaecido el 26 de marzo de 1962 delante de la Grand Poste de la calle Isly en Argel; así como *Octobre à Paris* (Jacques Panigel, 1972) a propósito de la represión que se ejerció en la manifestación de París del 17 de octubre de 1961, organizada por la Fédération de France du FLN y protagonizada por unos 30.000 argelinos que protestaban contra el toque de queda impuesto, únicamente, a los franceses musulmanes de Argelia. En esta propuesta se entrevistaron varias víctimas y se convirtió en un film prohibido, teniendo que ser proyectado, durante mucho tiempo, sólo en régimen de clandestinidad, de manera parecida a lo que sucedió con las películas de René Vautier sobre el conflicto argelino. Mencionemos también producciones como *La valise ou le cercueil* (Charly Cassan, Marie Havenel, 2011), una revisión de la guerra a propósito tanto de los franceses de Argelia como de los Harkis, o *Les disparus, histoire d'un silence d'État* (Claire Feinstein, 2012), también sobre los europeos de Argelia y los Harkis, pero focalizado en los desaparecidos y articulado a través de los testimonios de sus familiares y de la exposición de resultados de investigaciones para acercarse a sucesos que, según la propuesta, fueron minimizados por parte de los sucesivos gobiernos para evitar revivir la historia. Advertamos, además, que de hecho existen realizaciones dedicadas únicamente a los Harkis, piénsese en títulos como *La Blessure: La tragédie des harkis* (Isabelle Clarke, Daniel Costelle, 2010), *Harkis, le pays caché* (Luc Gétreau, 2010), *Harkis: les sacrifiés* (Bernard Coll, Taouès Titraoui, 2010) o *Harkis, histoire d'un abandon* (Marcela Feraru, 2011).

Otro tipo de films de no ficción sobre la comunidad *pied-noir* correspondería a aquellos que se organizan a través de sus testimonios, es decir, no únicamente los introducen en el seno de un documental para que aporten sus opiniones, sino que se estructuran a partir de éstos, constituyéndose en los verdaderos protagonistas. Sin duda alguna existen numerosas realizaciones al respecto bajo distintos enfoques; encontramos, por ejemplo, aquellos títulos focalizados en el lugar de retorno, entre los cuales ubicaríamos *La cité des pieds-noirs* (Édouard Mills-Affif, 1997) a propósito de Marsella o *Un paradis perdu* (Éric Bitoun, 2011) en relación a Sarcelles; otra perspectiva, en cambio, es aquella que propone abordar los sentimientos y sensaciones que sienten

al regresar tiempo después a Argelia, caso por ejemplo de *Une partie de moi, d'autrefois* (Natacha Cyrulnik, 2011); así como existen otros que versan sobre los *pieds-noirs* que optaron por no partir de Argelia en 1962, piénsese al respecto en *Rester là bas* (Dominique Cabrera, 1992)¹²²⁶. A propósito de los que se quedaron, mas sin focalizarse en una ciudad en concreto sino tratándolo de una manera más genérica, sobresalen películas como *Paroles de Pieds-Noirs – L'histoire déchirée des Français d'Algérie* (Jean-Pierre Carlon, 2009) o *L'amère patrie. Le retour des français d'Algérie* (Marion Pillas, Frédéric Biamonti, 2012); asimismo, en esta categoría situaríamos una propuesta especialmente interesante como es *Les Pieds-noirs. Histoire d'une blessure* (Gilles Pérez, 2007), una realización que traza un recorrido a través de diversos archivos familiares y testimonios individuales, para considerar la riqueza de composición de la comunidad *pied-noir* y valora también el caso de los republicanos españoles que recalaron en Argelia¹²²⁷. En una línea completamente opuesta, es decir, a propósito de un individuo en concreto, podemos traer a colación un documental sobre un artista argelino de apellido español, *Denis Martinez, un homme en liberté* (Claude Hirsch, 2014), o bien *Enrico Macias, le chant de la mémoire* (Dominique Dreyfus, 2005) centrado en un hombre de complejos y múltiples orígenes -argelino, judío, de origen cabilio, tunecino y español-, intérprete vocal de una música que testimonia su riqueza multicultural y que es de estilo árabe-andaluz.

Ya en la recta final de este punto y como ejemplo paradigmático de cineasta *pied-noir* que ha realizado numerosos documentales sobre Argelia y los *pieds-noirs*, citemos a Jean-Pierre Lledó, autor de títulos recientes como *Un rêve algérien* (Jean-Pierre Lledó, 2003), *Algéries, mes fantômes* (Jean-Pierre Lledó, 2004) o *Algérie, histoires à ne pas dire* (Jean-Pierre Lledó, 2007)¹²²⁸. Finalicemos este apartado, no obstante, aludiendo a un par de producciones que nos interesan especialmente en tanto que se acercan al retorno de *pieds-noirs* a España, concretamente nos referimos a la emisión *Alicante des pieds-noirs* (George Walter, 1969), perteneciente al programa

¹²²⁶A propósito de aquellas personas de origen europeo que se quedaron, así como también en relación a aquellos que acudieron a Argelia con posterioridad a 1962 para implicarse en su reconstrucción, casos englobados bajo la denominación de *pieds-verts* o *pieds-rouges*, es especialmente interesante una emisión de la cadena suiza RTS titulada *Les Pieds Verts* (Jean-Claude Diserens, 1965) [04-03-1965, 22'].

¹²²⁷Por otra parte, remitamos también a un film que ya hemos mencionado en el bloque dedicado al exilio en tanto que alude a los movimientos de españoles al término de la Guerra Civil española hacia Argelia, nos referimos a *En el silencio, oigo girar la tierra* (Dans le silence, je sens rouler la terre, Mohamed Lakhdar Tati, 2010), una propuesta que atiende a cómo vivieron allí los españoles y al papel que desempeñaron en los campos donde fueron alojados. Véanse al respecto las páginas 251-252 de la presente tesis doctoral.

¹²²⁸Este cineasta es autor de numerosos films -mayormente de no ficción, pero no únicamente- sobre Argelia, véanse al respecto las siguientes realizaciones: *Comment ça va?* (1977), *Le flambeau brûlera toujours* (1978), *L'empire des rêves* (1982), *Les Casbah en s'assiègent pas* (1984), *Meridien 0* (1984), *Jonction* (1986), *Renaissance* (1986), *Lumières* (1989), *La mer est bleue, le ciel aussi* (1990), *Les ancêtres* (1992), *Son père craché* (1992), *Entre la Vie et la Mort* (1992), *Femmes en Crue* (1993), *Bateau perdu* (1993), *Chroniques algériennes* (1994), *L'Oasis de la Belle de Mai* (1996), *Lisette Vincent, une femme algérienne* (1998), *Jean Pélegri, alias Yahia El Hadj* (2001), *Un rêve algérien* (2003), *Algéries, mes fantômes* (2004) o *Algérie, histoires à ne pas dire* (2007).

“Panorama” y emitida el 18 de diciembre de 1969, así como al episodio “El último peldaño” de la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007). El primero citado, de unos 18 minutos de duración, se acerca a la colonia de *pieds-noirs* de Orán, hijos de españoles, que optaron por volver a España y, más exactamente, a Alicante, atendiendo a cómo han experimentado este cambio, cómo vivían en Argelia y si hubiesen preferido o no permanecer allí, entrevistando a varios testimonios que nos comunican sus pareceres. En cuanto a la segunda propuesta, ésta trata asimismo de la comunidad española de *pieds-noirs*, refiriéndose tanto a aquellos que emigraron a fines del XIX como a aquellos que emprendieron el viaje a mediados del siglo XX, básicamente jornaleros de la zona levantina, muchos de ellos temporeros y otros que allí se asentaron y que hoy en día o bien residen allí o bien ya han vuelto, concediéndoles a todos ellos la palabra para aproximarse a las distintas experiencias de este colectivo.

3.2.2.2.- ALEMANIA

3.2.2.2.1.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Alemania, junto con Francia y Suiza, fue uno de los principales destinos de la emigración española en este período¹²²⁹. Sin embargo, era muy distinta la concepción que se tenía de la misma en el país germano¹²³⁰ en contraposición con el caso francés, pues mientras que en el país

¹²²⁹Precisemos que bajo el concepto “Alemania” nos referimos en realidad, únicamente, a la República Federal de Alemania puesto que era el único de los dos estados que, en tanto que estaba reconocido por parte del Gobierno Español, mantenía con él relaciones diplomáticas. Respecto al caso de la República Democrática Alemana, ésta no las mantuvo hasta 1973, fecha a partir de la cual precisamente la emigración española empezaría a entrar en declive. Sin embargo, ello no implica que la República Democrática Alemana careciera de trabajadores extranjeros, si bien cabría adscribirlos a otras nacionalidades, recibidos principalmente de Vietnam, Cuba, Polonia, Mozambique o Angola, y eran denominados *Vertragsarbeitnehmer*, es decir, “trabajadores contratados”.

¹²³⁰Existen numerosos estudios que abordan la emigración española en dicho país, sobresaliendo al respecto las aportaciones de Carlos Sanz Díaz, quien ya realizó una tesis doctoral sobre las relaciones diplomáticas entre España y la República Federal Alemana, en el seno de la cual considera la emigración española, así como también posteriormente ha dedicado valiosos estudios al tema; de entre sus principales aportaciones, destaquemos las siguientes: SANZ DÍAZ, Carlos: “Emigración económica, movilización política y relaciones internacionales. Los trabajadores españoles en Alemania, 1960-1966”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 21, 2001, pp. 315-341; SANZ DÍAZ, Carlos: ‘*Clandestinos*’, ‘*ilegales*’ y ‘*espontáneos*’. *La emigración ilegal de españoles a Alemania en el contexto de las relaciones hispano-alemanas, 1960-1973*. Madrid: Comisión Española de Historia de las Relaciones Internacionales, 2004; SANZ DÍAZ, Carlos: “El PCE y la emigración. Notas sobre la organización y actividades del Partido Comunista entre los trabajadores españoles en Alemania en los años sesenta”. *Actas del I Congreso sobre la Historia del PCE, 1920-1977*. Sevilla: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2004, CD-ROM; SANZ DÍAZ, Carlos: *España y la República Federal de Alemania (1949-1966): Política, economía y emigración, entre la Guerra Fría y la distensión*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Contemporánea, tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Carlos Pereira Castañares, 2005; SANZ DÍAZ, Carlos: *Emigración española y movilización antifranquista en Alemania...*, *Op. Cit.*; SANZ DÍAZ, Carlos: “Un atajo al país del milagro económico. La emigración irregular de españoles a la República Federal Alemana bajo el franquismo”. En CALVO SALGADO, Luis M.; LÓPEZ GUIL, Itziar; ZISWILER, Vera;

galo se potenciaba el asentamiento de los recién llegados y su incorporación a la sociedad, en el alemán -igual que también veremos en el helvético- se ideó una inmigración basada en el principio de rotación. Esta cuestión ya se advierte en la terminología empleada, pues los inmigrantes recibían el nombre de *Gastarbeiter*¹²³¹, cuya traducción al español sería la de “trabajador invitado”, un sustantivo que pretendía sustituir el vocablo *Fremdarbeiter*, el cual literalmente equivaldría a “trabajador extranjero”, un término que había adquirido connotaciones negativas por su empleo bajo el Nacionalsocialismo. Por consiguiente, tal como ya da buena

ALBIZU YEREGUI, Cristina (Eds.): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2009, pp. 127-156. Además de este autor, también han abordado el asunto numerosos historiadores, aludamos a algunos de los principales al respecto: ASCHMAN, Brigit: *Treue Freunde...? Westdeutschland und Spanien 1945-1963*. Stuttgart: Franz Steiner, 1999; BEAUFTRAGTER DER BUNDESREGIERUNG FÜR AUSLÄNDERFRAGEN (Ed.): *Daten und Fakten zur Ausländersituation*. Berlín, Bonn: Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen, 1999; DOMÍNGUEZ, Javier: *El hombre como mercancía: Españoles en Alemania*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1976; GARCÍA DE CORTÁZAR, Carlos: “La emigración española en la República Federal de Alemania”. *Hispanorama*, núm. 50, 1988, pp. 15-18; GARMENDIA, José Antonio: *Alemania: exilio del emigrante*. Barcelona: Plaza y Janés, 1970; GARMENDIA, José Antonio: “Emigración española a Alemania”. En GARMENDIA, José Antonio (Comp.): *La emigración española en la encrucijada. Marco general de la emigración de retorno*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981, pp. 245-286; KADE, Gerhard; SCHILLER, Günter: “Los trabajadores andaluces en Alemania: resultados de una investigación”. *Anales de Sociología*, IV (4-5), 1968-1969, pp. 159-188; KREIENBRINK, Axel: *Einwanderungsland Spanien. Migrationspolitik zwischen Europäisierung und nationalen Interessen*. Frankfurt am Main: IKO, 2004; MUÑOZ SÁNCHEZ, Antonio: “Una introducción a la historia de la emigración española en la República Federal de Alemania (1960-1980)”. *Iberoamericana*, XII, 46, 2012, pp. 23-42; SANZ LAFUENTE, Gloria: “Género y emigración. Hombres y mujeres ante el mercado de trabajo de la emigración española en Alemania (1960-1975)”. En CALVO SALGADO, Luis M.; LÓPEZ GUIL, Itziar; ZISWILER, Vera; ALBIZU YEREGUI, Cristina (Eds.): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2009, pp. 157-186.

¹²³¹Por lo que respecta a la bibliografía existente sobre esta figura, contemplando no necesaria o exclusivamente el caso español, merece la pena traer a colación las siguientes investigaciones: BADE, Klaus J. (Ed.): *Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland: Migration in Geschichte und Gegenwart*. München: Beck, 1992; BREITENBACH, Barbara Von: *Italiener und Spaniener als Arbeitnehmer in der Bundesrepublik Deutschland. Eine vergleichende Untersuchung zur europäischen Arbeitsmigration*. Grünewald: Kaiser, 1982; CHIN, Rita: *The Guest Worker Question in Postwar Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007; DIDEZUNEIT, Veit; SOWADE, Hanno: *Geschenk für den millionsten Gastarbeiter. Zündapp Sport Combinette*. Bonn: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 2004; DOHSE, Knuth: *Ausländischer Arbeiter und bürgerlicher Staat. Genese und Funktion von staatlicher Ausländerpolitik und Ausländerrecht. Vom Kaiserreich bis zur Bundesrepublik Deutschland*. Königstein: Hain, 1981; FIJALKOWSKI, Jürgen: “Gastarbeiter als industrielle Reservearmee? Zur Bedeutung der Arbeitsimmigration für die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland”. *Archiv für Sozialgeschichte*, núm. 24, 1984, pp. 399-456; GUALDA CABALLERO, Estrella: “El trabajo social en Alemania con los Gastarbeiter o emigrantes económicos españoles”. *Portulano*, 1, 2001, pp. 185-202; HERBERT, Ulrich: *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. München: C.H. Beck, 2001; KLEE, Ernst: *Die Nigger Europas. Zur Lage der Gastarbeiter. Eine Dokumentation*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1971; KORTE, Hermann: “¿La cuestión del trabajador invitado o el asunto de la inmigración? Las ciencias sociales y el debate público en la República Federal de Alemania”. En BASE, Klaus J. (Comp.): *Población, trabajo y migración en los siglos XIX y XX en Alemania*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992, pp. 241-276; MATTES, Monika: *'Gastarbeiterinnen' in der Bundesrepublik, Anwerbepolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005; PAGENSTECHER, Cord: *Ausländerpolitik und Immigrantidentität. Zur Geschichte der 'Gastarbeiter' in der Bundesrepublik*. Berlin: Betz, 1994; SANZ DÍAZ, Carlos: “La fuerza de la unión. Sociabilidad, cultura y acción colectiva en la primera generación de emigrantes españoles en Alemania (1960-1973)”. En FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (Ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, 2010, pp. 139-194; STEINERT, Johannes Dieter: *Migration und Politik. Westdeutschland-Europa-Übersee 1945-1961*. Osnabrück: Secolo Verlag, 1995.

cuenta el nombre, Alemania creó una política de reclutamiento de trabajadores más que una verdadera estructura inmigratoria en vistas a una inminente o futura integración¹²³²; tal es así que tanto los permisos de residencia como laborales establecían períodos cortos de tiempo, de modo que una vez terminaran unos trabajadores éstos serían reemplazados por los siguientes inmigrantes. Además, no sólo estos permisos eran restrictivos en el plano cronológico, sino que también coartaban las posibilidades de movilidad del recién llegado, pues con frecuencia lo adscribían a un cargo determinado dentro de una empresa en concreto, fijándolo por consiguiente tanto a nivel empresarial como geográfico.

Asimismo, para comprender correctamente la emigración española a este país es preciso tener en cuenta el panorama legislativo vigente, debiendo destacar al respecto el convenio bilateral sobre Seguridad Social, redactado el 12 de noviembre de 1957, el cual al cabo de poco tiempo tuvo que sufrir significativas modificaciones dado que el 7 de diciembre de 1957 la República Federal Alemana acordó el Convenio Europeo de Seguridad sobre Trabajadores Migrantes¹²³³. Sin embargo, ya el 1 de octubre de 1961 entró en vigor, siendo también fundamental aludir al convenio laboral derivado del acuerdo firmado el 29 de marzo de 1960 a partir del cual se procuraba regular todos aquellos asuntos vinculados al reclutamiento y canalización de los trabajadores españoles. No obstante, tal como hemos comentado en la introducción de este bloque, no únicamente la emigración española asistida era el único camino posible, sino que también éstos podían partir de otros modos si bien de hacerlo no contabilizarían como tales en los registros españoles, siendo considerados como irregulares o ilegales. En tal dirección debemos comentar que los propios empresarios alemanes podían solicitar a los trabajadores españoles por medio de los consulados en España, concediéndoles al respecto un permiso de trabajo y tratándose, por consiguiente, de emigrantes reconocidos a ojos de la administración alemana. Otra posibilidad que tenían los futuros emigrantes era simplemente partir a Alemania como turistas en tanto que dicho pasaporte no habilitaba para trabajar pero sí para viajar, ahorrándose por consiguiente los tiempos de espera del IEE y, ya una vez en territorio germano, moverse para regularizar su situación; piénsese al respecto que si un empresario los empleaba y decidía normalizar su posición, éstos ya serían percibidos como legales por parte de Alemania, aunque seguirían siendo irregulares para la administración española.

Una vez llegados a Alemania, uno de los principales problemas a los que debieron

¹²³²Para entender los precedentes que existen de esta política migratoria es interesante acudir a la antigua Ley de Nacionalidad alemana de 1913, un asunto que aparece desarrollado por José Babiano y Ana Fernández Asperilla en: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, *Op. Cit.*, p. 21.

¹²³³Información detallada sobre este asunto, así como también un análisis de los distintos apartados que conforman el acuerdo de Seguridad Social suscrito con el Estado Español puede consultarse en: SANZ DÍAZ, Carlos: *España y la República Federal de Alemania (1949-1966): Política...*, *Op. Cit.*, p. 903-908.

enfrentarse los recién llegados fue el asunto de la vivienda, una cuestión no baladí si tenemos en cuenta que en muchos casos tuvieron que vivir en unas condiciones precarias, un hecho que derivaba eminentemente de la falta de previsión con la que el gobierno alemán canalizó a los emigrados. De hecho, en muchos casos los inmigrantes debían vivir dentro de los propios núcleos fabriles, instalados en diversas viviendas y barracones habilitados a tal efecto, convirtiéndose las residencias colectivas en los espacios más habituales tanto en el caso germano como en el holandés. Dichas condiciones de vida tenían además una importancia añadida a largo plazo: el acuerdo bilateral hispanoalemán consideraba que para que pudiese tener lugar la reagrupación familiar, era preciso que los emigrados pudieran probar a la policía que disponían de una vivienda adecuada a dicha finalidad. Es decir, estas instalaciones cumplían su cometido a corto plazo, pero cuando los individuos contraían matrimonio o tenían descendencia era necesario alquilar alguna vivienda para que la unidad familiar pudiera restar junta, una cuestión que no era sencilla, a tenor de la poca oferta que había, más compleja todavía si tenemos en cuenta que en muchos de los anuncios ya ponía directamente que los españoles debían abstenerse.

A pesar de todo, la llegada de inmigrantes a este territorio tuvo una gran importancia en términos numéricos, pues allí emigraron nada menos que unos 600.000 españoles que entre 1960 y 1975 decidieron probar suerte en esta geografía, de los cuales un tercio habrían emprendido este camino al margen del IEE. De hecho, tal es su peso cuantitativamente que ya en el año 1963 constituían la segunda comunidad extranjera más numerosa, siendo únicamente superada por parte de la italiana; a partir de este año justamente tomaron el predominio, en cuanto a llegadas al país, los turcos, griegos y yugoslavos, si bien 1973 fue el año en el que hubo más españoles, nada menos que 286.000¹²³⁴. Sin embargo, los españoles que se dirigían a este país concebían mayoritariamente su estancia como algo temporal, no pretendían asentarse, sino que se habían dirigido a él simplemente para ganar y ahorrar un dinero que luego invertirían en la adquisición de una vivienda en España, en comprar algún tipo de negocio o bien en ayudar económicamente a sus familiares, procurando por tanto gastar poco y acumular peculio. De hecho, esta perspectiva era avivada tanto por parte del Estado español como por parte del alemán, pues donde el primero veía la llegada de jugosas divisas por medio del envío de remesas a familiares, el segundo comprendía que tal mentalidad estaba de acuerdo con la idea del principio rotatorio y, por consiguiente, la renovación periódica de los inmigrados, entendidos más bien como trabajadores extranjeros. Las cifras de retorno cuadran perfectamente con estos objetivos; no obstante, no fue así en todos los casos y, a pesar de que las tasas de retorno fueron muy elevadas, también hubo familias que permanecieron en este país, debiéndonos referir, por ende, a la existencia de una

¹²³⁴Las cifras se han obtenido del siguiente estudio: SANZ DÍAZ, Carlos: “La fuerza de la unión. Sociabilidad...”, *Op. Cit.*, pp. 146-147.

importante segunda generación que ya guarda un perfil distinto del de sus progenitores, teniendo estudios y alcanzando puestos de mayor relevancia en términos laborales en el seno de la sociedad alemana¹²³⁵.

Por otra parte, la procedencia del colectivo emigratorio es la misma, en términos generales, que la ya mencionada en el bloque introductorio, es decir, aquellos que marchaban emanaban en mayor medida de las zonas donde el paro hacía más estragos, piénsese al respecto esencialmente en Andalucía y Galicia, así como también en Extremadura, las dos Castillas y León, entre alguna otra comunidad. En relación a los lugares de destino, fundamentalmente se albergaban en las zonas más industrializadas, es decir, en zonas como Renania del Norte-Westfalia, Baden-Württemberg y Hessen, mientras que si lo particularizamos en ciudades en concreto las principales fueron Frankfurt am Main, Hamburgo, Stuttgart, Colonia, Múnich, Hannover o Núremberg, así como también destacan enclaves ubicados en la zona de la cuenca del Ruhr, tales como Düsseldorf, Dortmund o Essen, entre otras¹²³⁶. Sin embargo, Frankfurt era una de las ciudades en las que se instalaron más españoles, en palabras de Antonio Muñoz Sánchez: “*La indiscutible capital ibérica del país era Fráncfort, donde a comienzos de los setenta residían casi 20.000 españoles. En Hannóver y Darmstadt vivían unos 13.000 respectivamente. Les seguían Solingen y Stuttgart, con c. 7.000, Colonia, Dusseldorf, Essen, Göppingen, Hamburgo, Maguncia, Mönchengladbach, Núremberg y Wetzlar tenían unos 5.000 vecinos españoles*”¹²³⁷.

Pero a pesar de que los españoles, poco a poco, empezaron o bien a regresar o bien a asentarse en el país germano, es clave tener en cuenta que Alemania, a pesar de ser considerado el país del milagro económico, también sufrió alguna que otra crisis, siendo fundamental tener presente al respecto que en 1967 ya el número de retornados era superior al de emigrados, unos emigrados que ya no podían ver su estancia en Alemania como algo tan pasajero a tenor de las siguientes cifras, proporcionadas por Carlos Sanz: nada menos que un 38'3% de los casi 140.000 españoles que en el año 1981



Hermes Pato: Salida de la 1ª expedición de trabajadores con destino Alemania, Madrid 25 de noviembre de 1941, Archivo Graf Agencia EFE

¹²³⁵Existe al respecto un excelente documental que aborda exclusivamente esta segunda generación, nos referimos a *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Artebaro, 2011), considerado detenidamente en las páginas 691-697.

¹²³⁶Tal información la hemos obtenido de Carlos Sanz Díaz, quien profundiza más en este asunto, así como también en los sectores laborales en los que trabajaban, véase al respecto: SANZ DÍAZ, Carlos: “La fuerza de la unión. Sociabilidad...”, *Op. Cit.*, pp. 918-919.

¹²³⁷MUÑOZ SÁNCHEZ, Antonio: “Una introducción a la historia de la emigración española en la República Federal...”, *Op. Cit.*, p. 31.

continuaban residiendo en la República Federal Alemana llevaban en el país entre 10 y 15 años, mientras que un 35'3% vivía en él desde hacía más de 15 años¹²³⁸. En definitiva, a pesar de que tanto el gobierno español como el alemán alentaran una emigración de retorno, ello no fue óbice para que muchas familias se quedaran en Alemania, de modo que su paso por el extranjero no fue una mera cuestión transitoria vinculada a los ahorros, sino que cada vez fueron mayores y más significativas las ligazones que a lo largo del tiempo les mantuvieron atados fuera de España, siendo fundamentales al respecto los hijos, es decir, la segunda generación. Tanto si éstos eran trasladados a Alemania en edad escolar, como nacidos en el nuevo país, pues una vez recibían educación allí ya adherían de manera más clara a sus progenitores, quienes debían preocuparse ahora por nuevas cuestiones tales como que éstos aprendieran el español y mantuvieran viva la cultura de su país de origen, tomando consciencia de que su paso por ese país no era algo efímero. Es en tales circunstancias en las que debemos entender el nacimiento de las Asociaciones de Padres, vinculadas precisamente a esta cuestión de mantener vigente la lengua española; de la misma manera, al tomar consciencia de que su paso por Alemania no era simplemente fugaz, la propia comunidad emigrada ya no vivía únicamente para ahorrar y enviar remesas a España, sino que deseaba reunirse, en sus tiempos de ocio, con compatriotas, cobrando fuerza en ese sentido las asociaciones culturales vinculadas al tiempo libre o a luchas e implicaciones políticas, inmiscuyéndose en reivindicaciones propias de un contexto democrático y, algunos de ellos, tomando parte activa en la lucha antifranquista.

3.2.2.2.2.- REPRESENTACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL

A tenor de todo lo expuesto, fácilmente se advierte que Alemania ocupó un papel preponderante en la historia de la emigración española hacia Europa en los sesenta, llegando a convertirse casi en el país que ejemplificaba la idea del milagro económico y una evidente vía de escape para aquella población que en España carecía de empleo. Gracias al poder que tenían *de facto* las propias redes migratorias, es decir, la influencia directa que ejercían aquellos emigrantes retornados -ya fuera de una manera definitiva o simplemente para pasar las vacaciones- irse a Alemania se convirtió nada menos que en el sueño de aquella población que no podía satisfacer sus aspiraciones económicas y laborales restando en el país. Este asunto ya lo vimos muy claramente reflejado en el film *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963)¹²³⁹, todo él a propósito de las causas que empujaban al protagonista a querer emigrar a Alemania, convirtiendo el país de destino en una suerte de utopía garante de proporcionar todos aquellos anhelos

¹²³⁸SANZ DÍAZ, Carlos: “La fuerza de la unión. Sociabilidad...”, *Op. Cit.* p. 151, nota 27.

¹²³⁹Este largometraje ha sido considerado detalladamente en las páginas 484-493 de la presente tesis doctoral.

inalcanzables en el Estado español; no deja de constituirse, además, en una excelente representación sobre el proceso migratorio fracasado: por razones de corte médico el protagonista no puede engrosar las listas de la emigración asistida.

El propio ámbito periodístico también ha dejado célebres crónicas sobre lo que supuso el periplo germano¹²⁴⁰, pero ¿cuál ha sido la imagen que ha proporcionado al respecto la cinematografía española? Es decir, ¿es proporcional la importancia que tenía el partir a Alemania, como destino casi unívoco en el habla diaria de aquellos que querían buscar fortuna en el extranjero, a la abundancia, en términos cualitativos y cuantitativos, de films existentes sobre la emigración a dicho país? Una vez abordada la imagen que de este asunto ha dado el cine en nuestro país, será preciso interrogarse acerca de cuál es el lugar que el cine alemán ha concedido a los emigrantes españoles, es decir, ¿es éste equivalente a la presencia que tuvieron en dicho país? Para responder a tales interrogantes lo que plantearemos, acto seguido, es un recorrido a través de la cinematografía española, en primer lugar y con mayor profundidad, y luego en el siguiente punto emprenderemos un acercamiento a ciertas realizaciones alemanas; con todo, una vez efectuados estos recorridos, habremos podido evaluar el impacto representativo de la emigración española en Alemania.

Si empezamos por el cine español, nuestro principal foco de atención en el presente estudio, podemos constatar ya de entrada que dicho país aparece en varias realizaciones como una simple aspiración de destino, es decir, como un anhelo de los protagonistas, caso de largometrajes de ficción como el ya mencionado *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963) pero también de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966) o *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972). Es decir, estamos ante realizaciones en las que Alemania aparece citada como una solución a los problemas que suponía vivir en España, dando buena cuenta de la popularidad de este país en el imaginario español de la época, si bien en ninguna de ellas el periplo migratorio tiene finalmente lugar. Es decir, cuando uno hablaba genéricamente de ir a Europa a ganar más dinero, el primer país que venía a la mente era Alemania, de ahí que en muchos títulos en los que se hace referencia al deseo o hipótesis de ir al extranjero sea dicho país el elegido, convirtiéndose, además, en una suerte de obligación el regresar exitoso y con mayor riqueza, propagando nuevamente el mito que salir de España temporalmente equivale a triunfar en todos los sentidos.

Ya hemos comentado cómo el protagonista de *Llegar a más* ve en Alemania el destino

¹²⁴⁰Valga a modo de ejemplo el siguiente libro que recoge parte de las crónicas de Francisco J. Balada Castell, publicadas en El Correo Catalán (1959-1961) y en Pyresa (1961-1963): BALADA CASTELL, Francisco J.: *Crónicas desde la emigración. Españoles en Alemania 1960-1962*. Leipzig: Libros Luis Balada, Colección Documentos, Create Space Independent Publishing Platform, 2015.

ideal para cumplir sus expectativas y conseguir sus objetivos en contraste con la falta de opciones que tiene en España, pero también en *El verdugo* parece ser que la emigración es la única alternativa de la que dispone el personaje principal, José Luis, para abandonar su trabajo como empleado en una funeraria y poder ejercer como mecánico, superar la falta de ingresos e inestabilidad económica y poder adquirir una vivienda; sin embargo, el protagonista terminará por aceptar la profesión de verdugo como medio para acceder a un domicilio y colmar sus necesidades. También la mención a la partida a Alemania está presente en *Nuevo en esta plaza*, aunque sea en el terreno de la mera alusión, un largometraje en el que precisamente se da buena cuenta de los desplazamientos interiores y de la profesión del toreo como un medio para acceder, sin mayores contratiempos, al éxito. De hecho, el argumento del film gira en torno a la vida del torero Sebastián Palomo Linares, el célebre matador que, oriundo de un pueblo de la provincia de Jaén, vio en esa afición una profesión que podía garantizarle el abandonar su trabajo como aprendiz de zapatero y alcanzar la fama. Es decir, cabe situarnos en la órbita de entender el mundo del toreo como un posible garante de mejora laboral y económica, una temática que sin lugar a dudas ha sido abordada repetidas veces por parte de la cinematografía española¹²⁴¹, existiendo notables ejemplos en el terreno de la emigración interior de jóvenes muletillas que se lanzan espontáneamente al ruedo para alcanzar el codiciado éxito. A pesar del desencanto de algunos de los títulos, naturalmente en este film el protagonista obtiene el ansiado reconocimiento tras torear en algunas de las principales plazas. Sin embargo, no se produce la alusión a la emigración por medio de la figura de Palomo Linares -quien por cierto tuvo alguna que otra presencia en el plano fílmico¹²⁴²- sino que es el personaje interpretado por Gracita Morales el que alude a la gran cantidad de jóvenes que se han trasladado a Alemania a buscar fortuna, interpretando esta actriz a una joven camarera que ha vivido la emigración interior en primera persona al salir del pueblo a la capital, un asunto que pone de manifiesto en la siguiente afirmación al responderle al fotógrafo sobre si tiene novio: “No, de eso nada, aquí pasa igual que en Linares, todos se van para Alemania [...]”.

Antes de proseguir este recorrido a través del cine español y a raíz de la temática taurina, detengámonos un momento en un film que, si bien es una coproducción hispano-italiana, guarda

¹²⁴¹Repensar desde una perspectiva crítica la tauromaquia como medio para salir de la pobreza y alcanzar el éxito, considerando también la emigración interior, es el tema principal de un par de documentales españoles realizados por Basilio Martín Patino y de Llorenç Soler; nos referimos a *Torerillos* (Basilio Martín Patino, 1962) y *52 domingos* (Llorenç Soler, 1967). Asimismo, también en el terreno de la ficción el cine español ha abordado en algunas ocasiones dicho asunto, piénsese al respecto por ejemplo en *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), donde uno de los jóvenes protagonistas que deambulan por los suburbios de Madrid sueña justamente con ejercer esta profesión, o en *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), donde el botones Andrés sueña con ser torero.

¹²⁴²Nos referimos a su aparición, más allá de este *biopic*, en el largometraje de tintes cómicos y musicales titulado *Solos en la madrugada* (Luis Lucia, 1968), así como también aparece referido en *El espejo* (зеркало, Andrei Tarkovski, 1975).

una estrecha relación con el ámbito español; nos referimos a *El momento de la verdad* (El momento de la verità, Francesco Rosi, 1965), sin duda no sólo uno de los largometrajes más interesantes sobre el toreo sino también una de las mejores aproximaciones a la emigración interior y a la concepción de esta profesión como una suerte de salida inmediata de la pobreza. Además, esta realización está estrechamente vinculada al contexto español, no sólo por estar ambientada en España, más concretamente en Barcelona, e interpretada por Miguel Mateo, sino también porque en su ejecución tomaron parte activa Pere Portabella, Ricardo Muñoz Suay y Pedro Beltrán. Sin embargo, el argumento del film gira en torno, evidentemente, a los desplazamientos interiores, reflejando a la perfección la decisión del protagonista de abandonar la agricultura secular del pueblo para dirigirse a la ciudad; asimismo muestra que existían unas redes cuya finalidad era la de exprimir económicamente a los emigrados para lograr mayor beneficio, destacando al respecto el papel desempeñado por parte del personaje del prestamista. Y es justamente al tomar consciencia de la explotación a la que son sometidos, a la imposibilidad de progresar y hacerse ricos, que el protagonista decide optar por el mundo taurino, más exactamente al plantearse cuánto debe ganar el Cordobés por corrida. Se trata, por tanto, y con gran crudeza, la emigración interior, de la misma manera que, si bien el



Fig. 113

personaje principal logra hacerse un hueco dentro del mundo del toreo, es incapaz de no sentir miedo y plantea retirarse, aunque no puede evitar ser embestido durante una corrida, gravemente herido y finalmente muerto. Pero antes de eso y bastante al comienzo del film, justo tras alcanzar Barcelona, el protagonista alude a la idea de partir a Alemania si la emigración interior no le genera el beneficio esperado, una cuestión que le comenta a un amigo de su padre al sostener que, si no le va bien en el sector de la albañilería, antes que volver al pueblo se irá a trabajar a Alemania; su interlocutor, no obstante, no puede sino responderle que en dicho país no todo es tan sencillo y que lo que quieren es contratar gente con oficio, obreros especializados, y no sólo mano de obra sin distinción¹²⁴³ [Fig. 113]. Sin embargo, jamás se llega a emprender tal viaje, pues si

¹²⁴³Más exactamente expresa esta cuestión en el desarrollo del siguiente diálogo que mantiene el protagonista con un amigo de su padre: Otro: “¿Quieres ir de peón de albañil?” / Miguel: “Sí.” / Otro: “Te advierto que allí hay que dar el callo, después no digas que yo te he engañado.” / Miguel: “Descuide, lo conozco bien, prefiero cualquier cosa antes que volver al pueblo, y si me va mal me iré a trabajar a Alemania.” / Otro: “Aquello tampoco es jauja, además que quieren obreros especializados. Si tuvieras algún oficio todo sería coser y cantar, me apuesto algo a que te encontraba un buen empleo, a que mañana mismo estabas trabajando, ¿comprendes?” / Miguel: “Sí bueno, pero para saber hay que aprender.” / Otro: “Bueno, hombre, bueno, yo te pongo al corriente de las cosas, mañana en la fábrica veremos que se puede hacer por ti.” / Miguel: “Hágame el favor, porque si no empiezo a trabajar pronto las voy a pasar bastante moradas.”

bien el personaje principal siente un profundo desengaño en la gran ciudad y comprende las grandes dificultades de éxito en la misma¹²⁴⁴, cree encontrar en el toreo la forma más rápida y eficiente de lograr el anhelado éxito. No obstante, sí que hay protagonistas de films de Francesco Rosi que parten a Alemania, caso célebre es al respecto *I magliari* (Francesco Rosi, 1959), una excelente muestra, en el terreno de la ficción, de las dificultades que tendrán que vivir los italianos emigrados a Hamburgo, reflejando el precedente migratorio de los polacos en la ciudad, la necesidad acuciante del país germano de mano de obra extranjera y la dificultad de ejercer honestamente un trabajo en el marco de la legalidad.

Pero no perdamos el rumbo y sigámonos refiriéndonos a las realizaciones en las que se considera la posibilidad de partir a Alemania y hagámoslo ocupándonos de *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972). Se trata de una película cómica que, de nuevo, aborda la temática de la emigración interior, algo que no debería sorprendernos teniendo en cuenta que, en muchos casos, tal como ya hemos destacado en numerosas ocasiones, la emigración exterior era la segunda fase de una primera migración interior fallida. Sin embargo, ambas migraciones aparecen de manera muy evidente en este film en términos de alusión, pero no porque las experimente el personaje principal, dando buena cuenta de que ambas estaban en el aire del tiempo; en esta ocasión el protagonista, Fidel Frutos, es el único habitante que todavía no ha partido de un pequeño pueblo manchego, Tordesillas de los Infantes, y el motivo de la permanencia radica en una cuestión vinculada a una herencia: sólo será suya la fortuna familiar si sigue en el pueblo hasta un día determinado, debiendo además haber contraído matrimonio. A partir de tal supuesto, el largometraje considera ambas migraciones, exhibiendo un personaje principal, interpretado por Alfredo Landa, que conocerá lo que es la gran ciudad gracias al viaje que realiza a la capital para encontrar una candidata a ser su esposa, así como también se alude a la opción de partir a Alemania para labrarse un mejor porvenir¹²⁴⁵.

¹²⁴⁴Es el protagonista quien, en el marco de una conversación con un compañero, pone en palabras, como pocas veces se ha hecho con tal claridad y acritud, la desazón experimentada tras su aventura migratoria interior, un asunto que expresa tal que así en el seno del siguiente diálogo: Miguel: “Antonio, llevo ya trabajando dos meses y no lo veo claro. Yo odiaba el campo porque trabajaba como una bestia y no me hacía ninguna gracia aguantar aquello con la resignación de mi padre, ni hablar del asunto. Un día me vine a la ciudad pensando que, de alguna manera, encontraría el camino de crearme un porvenir y resulta que la ciudad es igual que el campo o peor. Yo me largué de mi pueblo porque no me convenía lo que mi padre, pobrecillo, me daba, ¿comprendes? Yo vine a la ciudad con una idea, creía que bastaba respirar para que te dicesen un puesto fijo que te permitiera vivir, pero llevo ya dos meses trabajando y no tengo nada aparte de deudas.” / Antonio: “¿Pero qué te pensabas? ¿Que te estaban aguardando con los brazos abiertos? Trabajar es aguantar y esperar.” / Miguel: “Pero si yo voy a trabajar sólo para el prestamista, ¿qué puedo esperar de la vida? Di, ¿qué?. Por ejemplo, tu estás trabajando ahora, ¿y qué tienes?” / Antonio: “Nada.” / Miguel: “Lo ves, nada. ¿Y te parece normal ser toda la vida un pobre hombre que corre de acá para allá, de la mañana a la noche, así, sin ninguna esperanza de porvenir? Y todo, ¿para qué?” / Antonio: “Para nada. Y estoy de acuerdo contigo, pero no hay otra solución.” / Miguel: “Escucha lo que te voy a decir: te juro que si no he robado ya es por temor a que me metan en chirona”.

¹²⁴⁵De hecho, ya al comienzo del film vemos al protagonista estudiando alemán mientras vigila el rebaño de

Detengámonos en este punto, aunque sea sucintamente, en el actor principal y en lo que se ha convenido en llamar el “landismo”¹²⁴⁶, pues justamente en este tipo de comedias ligeras protagonizadas por Alfredo Landa encontramos en numerosas ocasiones el asunto de las migraciones en el seno de productos que ponen de manifiesto, además, varias cuestiones; a saber: la importancia del turismo -otra fuente de divisas-, el consumismo de la sociedad -piénsese en la importancia de adquirir un coche o un piso-, las nuevas modas en relación a cuestiones más anquilosadas -llevar minifalda, biquinis,...-, una cierta apertura en términos sexuales o la masculinidad caracterizada como algo inherente a la condición de español. Unas propuestas que quedan bien definidas en las siguientes palabras de Amparo Guerra Gómez: “*Con el turismo, la emigración, y las nuevas modas o ritmos musicales como imaginarios para el escapismo y la propaganda interior de los valores patrios, los habituales directores de éxito explotan escenarios e interpretaciones del héroe gritón, perdedor pero simpático, para un happy end en el que triunfa el tipo de vida español ante cualquier tentación foránea. Fuente de divisas para una necesitada balanza de pagos, y cantera para la carcajada fácil, esta variante mediterránea del sueño americano dominará hasta la transición constituyéndose en proceso transformador de progreso, ocio e industria cultural en sus vertientes erótica, picaresca, incitador sexual y de modas -señala*

ovejas en la montaña. Poco más adelante, en una conversación con el cura a propósito del éxodo rural del pueblo, éste afirma que no ha emigrado a Alemania para no dejar sólo a su padre (“*No, si yo no lo dejo sólo, si no fuera por él ya me hubiera ido a Alemania como los otros mozos*”).

¹²⁴⁶Más allá de monografías dedicadas al actor, existen estudios sobre lo que denominamos el “landismo” y cuáles son sus características, destaquemos al respecto algunas de las principales aportaciones, algunas de las cuales, si bien no todas, lo consideran su único objeto de atención: AMO, Álvaro del: *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2009; GUERRA GÓMEZ, Amparo: “El rostro amable de la represión. Comedia popular y 'landismo' como imaginarios en el cine tardofranquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 10, 2012, pp. 1-18; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “Cine y sociedad: La construcción de los personajes masculinos y femeninos en el 'landismo' tardofranquista”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 773, 2015, p. 1-13; PULIDO, Salvador: “Galanes, suecas y un poco de sexo: el destape y la comedia se van haciendo hueco en España y el 'landismo' se convierte en uno de los máximos exponentes”. En LAVIANA, Juan Carlos; ARJONA, Daniel; FERNÁNDEZ, Silvia (Coords.): *La nueva cara de la iglesia española: 1971*. Barcelona: Unidad Editorial, 2006, pp. 136-147; VIVANCOS, Ana: “Landismo: Men in crisis in the wonderland of Desarrollismo”. En MARCOS RAMOS, María; CAMARERO CALANDRIA, María Emma (Coord.): *Actas del I Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine español y portugués*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, pp. 243-251; TORREIRO, Casimiro: “Del Tardofranquismo a la Democracia (1969-1982)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), p. 364; ZUNZUNEGUI, Santos: “El cuerpo y la máscara. Para una tipología del cine español: El caso de Alfredo Landa”. En AA.VV.: *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la AEHC*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 207-213. Casimiro Torreiro describe el landismo en los siguientes términos: “*El comienzo de la década asistió a la consolidación definitiva del 'landismo' -del nombre del actor Alfredo Landa-, arquetipo del español medio más listo que inteligente, perennemente acuciado por su desbordado apetito sexual y por un cierto complejo de culpa en su relación con los otros, que supera a base de una enorme caradura*”, en TORREIRO, Casimiro: “Del Tardofranquismo a la Democracia...”, *Op. Cit.*, p. 364.

No obviemos, sin embargo, la existencia de algunos libros hartos significativos sobre el actor: ORDÓÑEZ, Marcos: *Alfredo el Grande: vida de un cómico*. Madrid: Aguilar, 2008; RECIO, José Manuel: *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH, 1992; RUSSELL, Jesse; COHN, Roland: *Alfredo Landa*. Miami: Book on Demand, 2015.

Gómez Alonso- en '*ciudades de mentira*'¹²⁴⁷.

Y cierto es que la emigración, tanto interior como exterior, ocupa un lugar hartamente elocuente en ellas, convirtiéndose en un elemento presente en muchas ocasiones; mencionemos al respecto los siguientes títulos en los que aparece Alfredo Landa y en los cuales los desplazamientos geográficos de españoles ocupan un lugar significativo, sea él o no el personaje que los lleva a cabo y superen o no los límites de la comedia landista: *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), ya aludida anteriormente en este punto; *Ninette* (Fernando Fernán-Gómez, 1965), asimismo considerada en el bloque dedicado al exilio, pero también en el apartado relativo a la representación cinematográfica española de la emigración con destino a Francia y estudiada monográficamente en el capítulo de análisis fílmicos; *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966), igualmente valorada anteriormente en este punto; *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), en la cual aparecen varios aragoneses viviendo en la capital; *Las que tienen que servir* (José María Forqué 1967), donde vemos a dos extremeñas trabajar en la comunidad Madrid; *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967), propuesta que estimaremos a continuación y en la que un personaje emprende la emigración a Alemania sin demasiado éxito; *Los que tocan el piano* (Javier Aguirre, 1968), film donde se plantea el extranjero como un lugar donde aprender a robar; *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), largometraje que comentaremos más adelante y al que atendemos detenidamente en el bloque dedicado al análisis fílmico, donde Alfredo Landa, como protagonista, y varios otros personajes parten a trabajar a Alemania, incluyendo un exiliado republicano; *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971), a propósito del regreso de Alfredo Landa como emigrado a Alemania, título que estudiaremos en este punto; *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972), donde el personaje principal va a París terminando en el mundo del hampa; *Jenaro el de los 14* (Mariano Ozores, 1974), largometraje donde varios individuos se marchan de un pueblo extremeño a Madrid; *Tío, ¿de verdad vienen de París* (Mariano Ozores, 1975), donde el protagonista se traslada a la capital desde un pueblo; *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), película donde aparecen personas que emigraron a Alemania y que poco más adelante valoraremos; *El rediezcubrimiento de México* (Fernando Cortés, 1979), donde Alfredo Landa como protagonista parte de Asturias a México; *Piernas cruzadas* (Rafael Villaseñor Kuri, 1982), una producción mexicana protagonizada por una supuesta cantante española residente en México; *Los paraísos perdidos* (Basilio Martín Patino, 1985), cuya protagonista es hija de exiliados en Alemania; *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992), en la cual aparece la expulsión de los judíos; o *Historia de un beso* (José Luis Garci, 2002), con desplazamientos a Francia.

¹²⁴⁷GUERRA GÓMEZ, Amparo: “El rostro amable de la represión. Comedia...”. *Op. Cit.* p. 10.

En definitiva, en muchas de las películas en las que actúa Alfredo Landa aparece la cuestión migratoria, llegando a protagonizar algunas de las más emblemáticas de aquellas con destino a Alemania y que naturalmente abordaremos acto seguido. No obstante, y siguiendo esta línea consistente en destacar algunos de los actores principales sobre la cuestión migratoria con destino al país germano, sería incorrecto no señalar también la notoriedad que tuvieron en estas fechas algunas de las comedias protagonizadas por Paco Martínez Soria, en una de las cuales, *Estoy hecho un chaval* (Pedro Lazaga, 1971), se considera la emigración hacia Alemania; sin embargo, es cierto que más bien este intérprete protagonizó títulos emblemáticos para la emigración interior, caso evidente es el de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966)¹²⁴⁸, en la cual aparece la actriz Gracita Morales, es decir, una comedianta que en numerosas ocasiones también encarnó el rol de la joven pueblerina o provinciana que parte a la gran ciudad para ejercer en el sector de los servicios.

Volviendo, no obstante, de una manera más directa al objeto de estudio del presente punto, empecemos a trazar un recorrido que en esta ocasión seguirá a aquellos títulos en los que algún personaje se desplaza al territorio germano, un asunto que acometeremos comenzando por citar el caso de *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) y que, por tanto, nos ubica en una cronología precedente en tanto que el largometraje está ambientado en el siglo XIX. Puesto que en el punto dedicado a la representación cinematográfica de las migraciones decimonónicas al tratarse de un *biopic* simplemente lo hemos citado, aprovechamos esta ocasión para aludir, aunque sea brevemente, a este largometraje. A tal efecto podemos decir que en él se expone la vida de la mujer que da título al film, Lola Montes, interpretada por Conchita Montenegro, una bailarina irlandesa de origen español, llamada en realidad María Dolores Rosana Gilbert, quien fue amante de artistas, reyes y nobles en el complejo panorama de la Europa del segundo cuarto del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de que la nacionalidad española es más bien el ascendente de la

¹²⁴⁸Existen varios estudios sobre este actor así como sobre el film *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), mencionemos, sin embargo, únicamente algunos acercamientos a propósito del papel que desempeñaron los films de este intérprete en el discurso ideológico del momento así como alguna propuesta que se aproxima a esta película para considerar la emigración interior: FAULKNER, Sally: "Civilising the City in *La ciudad no es para mí*". En FAULKNER, Sally: *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006, p. 49-70; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: "La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): El 'ciclo Paco Martínez Soria'". *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, núm. 1, 2012, pp. 289-311; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: "De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la Transición: Tradición y Modernidad". *Historia Actual Online*, núm. 37, 2015, pp. 201-212; PERIS LLORCA, Jesús: "Si 'La ciudad no es para mí', ¿podría decirme dónde queda el campo? Una lectura de la película de Pedro Lazaga (1965)". En CONTRERAS, Martí (Coord.): *Didáctica de la enseñanza para extranjeros. Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española*. Onda: JMC, 2007, pp. 363-375; RINCÓN DÍEZ, Aintzane: "Marisol y tío Agustín: Dos paletos en Madrid. Un estudio del éxodo desarrollista a través del cine". *Ecléctica*, núm. 2, 2013, pp. 90-101; ZUNZUNEGUI, Santos: "La ciudad no es para mí". En PÉREZ PERUCHA, Julio (Coord.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997, pp. 594-596.

protagonista, ello no implica que el film escasee en elementos relativos a este país, pues ya la acción empieza en una supuesta visita de la protagonista a Sevilla, espacio en el que se siente cautivada por la belleza del baile flamenco y ve en él una especie de garantía de éxito. Un triunfo que sin duda obtendrá; pero primero es preciso que aprenda este baile, de aquí que su acompañante, el turbio Walter, conspirador de una revolución internacional, obligue a Pepe Montes, bailarín, a instruirla y a formar con ella una pareja artística. También el amor aparece en la vida de la protagonista, pues se enamora de un oficial llamado Carlos Benjumea, aunque priorizando el éxito se marcha a París para alcanzarlo. No obstante, varias peripecias y lances la empujarán a abandonar dicha ciudad de manera inmediata, gozando para conseguirlo de la ayuda de Walter y Benjumea e instalándose en Múnich, urbe en la que conoce y conquista nada menos que a Luis I de Baviera. No obstante, tal hecho tendrá implacables consecuencias políticas, pues el pueblo advierte el impacto que ésta tiene sobre sus tejemanejes políticos, estallando una revolución, justo el objetivo que perseguía Walter. Mas la protagonista es salvada de dicha situación por parte del oficial español, terminando el film con ella rezando, plenamente arrepentida, ante un altar. Sin embargo, más allá de respetar con rigor los hechos biográficos de la artista, el realizador eligió partir de unos pocos de ellos para desarrollar libremente el tema, un asunto que le granjeó cierta polémica en el momento y que él justificó apelando a una dicotomía existente para con los films biográficos, distinguiendo estas dos tipologías: aquellos que respetan escrupulosamente los hechos, trayendo a colación las propuestas de *Disraeli* (Alfred E. Green, 1929) y *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), y otra opción que es justamente por la que ellos optaron, en la que a su parecer se enmarcan propuestas como *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933) o *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, Joseph von Sternberg, 1934) y a la que adscribe su propuesta, una vía que a su entender es la que “[...] sigue la fantasía. Cuando escoge dos o tres datos fundamentales de la vida de un individuo y sobre ellos imagina y teje una trama verosímil y novelesca”¹²⁴⁹. Se optó, por consiguiente, por la libertad en vez de la fidelidad histórica a la hora de trasladar a la pantalla la vida de una mujer que, vale decir, ya anteriormente había sido proyectado llevarla al cine, pues antes de la contienda española se pensó en la actriz Niní Montión para que la interpretara, si bien en el marco de la Guerra Civil la balanza pareció inclinarse más bien por Imperio Argentina. Una actriz que esa temporada rodó en Alemania y que además ella misma expone que Hitler tenía un gran interés por la bailadora decimonónica, de ahí que se planteara llevar a cabo el proyecto, producido por Benito Perojo y cuyo guionista iba a ser el exitoso escritor José María Pemán¹²⁵⁰. No obstante, dadas

¹²⁴⁹Así lo declaró el realizador a Pepe Coira en el marco de una entrevista, para más información véase: COIRA, Pepe: *Antonio Román: Un cineasta de la posguerra*. Madrid: Editorial Complutense, 2004, p. 88.

¹²⁵⁰Los distintos proyectos, avatares y reconducciones del largometraje aparecen muy bien documentados en el mencionado libro de Pepe Coira, en el cual se incluyen también las siguientes palabras de Imperio Argentina

ciertas tensiones entre la intérprete y la empresa que llevaba el proyecto, Astoria Films, la iniciativa tomó otros derroteros, llegando a Antonio Román como director e implicándose también en el largometraje la empresa recién constituida de Alhambra Films. Y en nada son triviales estos vaivenes industriales en tanto que tuvieron repercusión directa en el guión, pues si bien había una base escrita por Pemán, tomaría parte activa en él el escritor Francisco Bonmatí de Codecido y se replantarían varios asuntos hasta dar con la versión definitiva en la que, como ya hemos dicho, prima la imaginación sobre la realidad, si bien es cierto que en el momento en el que lo escribieron tenían a mano varias fuentes sobre esta actriz¹²⁵¹.

Nos movemos, por consiguiente, en el terreno de las artistas que en el siglo XIX partieron a buscar el éxito en otras cortes europeas, teniendo al respecto un claro paralelo, evidentemente, con aquellas realizaciones dedicadas a Eugenia de Montijo, así como también, aunque en menor grado, se asemeja a aquellas producciones en las cuales la protagonista es alguna cantante o artista que se marcha a buscar el éxito en escenarios extranjeros y, en la mayoría de los casos, se descuida por completo atender su situación fuera de la patria. Por ello, la información que nos proporcionan sobre la realidad migratoria que nos ocupa es, la mayoría de las veces, nula o muy reducida, algo que en general también sucede con aquellos films que se ambientan en el terreno de cortes y reinos, caso de la siguiente película a la que aludiremos, *Cariño mío* (Rafael Gil, 1961). En esta ocasión estamos frente a una comedia no especialmente brillante, en la cual una joven acaudalada y noble, pues es ahijada de la duquesa de Deesen y de un multimillonario, parte hacia esta ciudad germana para cumplir con su asistencia en un acto de sociedad. Por casualidad conoce en el avión a Miguel, un joven príncipe heredero, pero tanto él como ella deciden mentir sobre sus realidades, fingiendo ser, respectivamente, camarero y secretaria. Sin embargo, la pertenencia a un

sobre el interés del dictador alemán por esta figura: “Hitler era un enamorado del personaje de Lola Montes y quería que se hiciese una película sobre ella. Y como parece que yo, con la manteleta que llevaba en Nobleza baturra, era igual a un grabado de la Montes que tenía Hitler, pues pensó en mí”. Véase: COIRA, Pepe: *Antonio Román: Un cineasta...*, *Op. Cit.*, p. 85.

¹²⁵¹ Piénsese al respecto en la existencia de una pieza teatral escrita por César Ardaín (ARDAÍN, César: *Romance de Lola Montes. Drama en verso en tres actos*. Barcelona: Editorial Alas, 1939), así como en una biografía obra de Enrique Moreno (MORENO, Enrique: *Lola Montes, reina de reyes. Garbo y pasión de una vida*. Madrid: Revista Literaria Novelas y Cuentos, núm. 1262, año 27, 1955). Asimismo, fuera de España ya varios realizadores habían abordado esta figura y más adelante también se le dedicaría cierta atención cinematográfica; véanse al respecto las siguientes propuestas: *Lifting the Ban of Coventry* (Wilfrid North, 1915), *Lola Montez* (Robert Heymann, 1918), *Midnight Madness* (Rupert Julian, 1918), *Lola Montez 2* (Rudolf Walther-Fein, 1919), *Lola Montez, die Tänzerin des Königs* (Willi Wolf, 1922), *The Palace of Pleasure* (Emmett J. Flynn, 1926), *Una nación en marcha* (Wells Fargo, Frank Lloyd, 1937), *El enmascarado* (Balck Bart, George Sherman, 1948), *La chica de oro* (Golden Girl, Lloyd Bacon, 1951), *Lola Montes* (Max Ophüls, 1955), “Lola Montes” (Stuart E. McGowan, 1955) [Serie televisiva: *La llamada del Oeste* (Death Valley Days, 1952-1970)], *Calibre 44* (Tales of Wells Fargo, Frank Gruber, James Brooks, Gene Reynolds, 1957-1962) [Serie televisiva], “Lola Montez” (Paul Henreid, 1958) [Serie televisiva: *The Californians* (1957-1959)], *Lola Montez* (Alan Burke, 1962), *Sueños de amor* (Szerelmi álmok – Liszt, Márton Keleti, 1970), *Ludwig, réquiem por un rey virgen* (Ludwig - Requiem für einen jungfräulichen König, Hans-Jürgen Syberberg, 1972), *El cobarde heroico* (Royal Flash, Richard Lester, 1975) o *Lisztomania* (Ken Russell, 1975).

mismo universo social les hace reencontrarse en el palacio y deciden, ahora con la verdad expuesta, dar el paso a una relación sincera y amorosa. Es evidente, por consiguiente, que dado el tono y naturaleza del film poca relevancia tiene para el tema que nos ocupa¹²⁵², pues muy lejos están los protagonistas de aquellos hombres y mujeres que partieron a Alemania para ejercer un oficio y ahorrar dinero, aunque sin embargo hemos optado por citarlo, aunque sea sin profundizar en el mismo, en tanto que ejemplo de traslados geográficos de españoles a este país.

Muy distinto es el interés que tiene para nuestra investigación el acercamiento que se realiza desde la revista *Imágenes* nuestro tema, concretamente nos referimos a la entrega número



Fig. 114

942 titulada “Trabajadores españoles en Alemania”, fechada el 1 de enero de 1963, con una duración de unos 11 minutos y que, como su propio título indica, exhibe la idea de una emigración con finalidad laboral [Fig. 114]. Si tenemos en cuenta, además, que en pocas ocasiones el NO-DO ha concedido atención a la emigración hacia Europa, por lo menos no con el esmero que requeriría para ser proporcional a la importancia que tuvo este fenómeno en

esos años, todavía podemos comprender con mayor nitidez el valor y singularidad de esta propuesta. Y no olvidemos tampoco que lo que nos ofrece es la visión más oficial posible del asunto, de ahí que sea interesante atender tanto a qué alude como en qué perspectiva o términos lo acomete. En tal dirección es preciso comenzar señalando que este documento sirve para fijar cómo, de qué manera, debe mostrarse oficialmente la emigración, algo que seguirán a la perfección las noticias del NO-DO, si bien ya hemos dicho que no abundan. Por consiguiente, es fundamental atender a cuáles son y cómo se establecen esas líneas que, además de alguna otra cuestión en particular que luego destacaremos, pueden distinguirse en dos vías principales: por una parte, se asiste a una evidente ocultación de las razones reales de partida y por otra se insiste en la idea de que los españoles, por más que se alejen de su tierra, siempre tendrán el amparo y el apoyo de su patria. Creemos que éstos son los dos conceptos marco fundamentales de esta realización, analizando seguidamente cómo se tratan estos aspectos para poder individualizarlos mejor y para ver cómo de estas dos ideas generales penden otras más secundarias, aunque también esenciales para exhibir cómo debe tratarse un asunto que podría resultar espinoso pero que, expuesto bajo una determinada óptica, adquiere un valor propagandístico de las virtudes que

¹²⁵²Ello no significa que el mismo careciera de intencionalidad política, pues al parecer del director de la Filmoteca de Asturias, Juan Bonifacio Lorenzo, su misión era la de presentar una óptica positiva sobre la monarquía y configurar el camino a seguir para el pueblo español tras la muerte de Franco, un asunto que menciona en: FERNÁNDEZ, S.: “Una curiosidad sentimental”, según el director de la Filmoteca de Asturias”. *La Nueva España*, 12-03-2013.

entraña el ser español. Pues bien, por lo que respecta a la idea de silenciar las verdaderas razones que impulsaron a los emigrantes a partir a Europa, naturalmente se trata de las causas que les forzaron a buscar un trabajo y ahorro fuera de su país, refiriéndonos a un contingente humano cuyo perfil laboral es esencial, es decir, son personas que partieron para trabajar, pudiendo decir que son trabajadores u obreros [Fig. 115]. Unos términos, sin embargo, que en esta propuesta son sustituidos por medio de la voz en *over* que los nombra con un sustantivo que apela a una mayor neutralidad: aparecen denominados simplemente como “productores”¹²⁵³. Y es que, de hecho, las frases que pronuncia esta voz tienen como claro objetivo pautar e influir en cómo deben leerse las imágenes que ve el espectador, a quien se le ofrecen vistas de algunas zonas de la ciudad de Frankfurt. Empero, debemos advertir que tampoco se quiere falsificar, matizar o desmentir si es una u otra la motivación que impulsó a los emigrantes fuera del país, sino que directamente se pasa por alto el porqué, intensificando en cambio la vertiente sentimental y nostálgica; es decir, los españoles que se encuentran fuera de su tierra, sin importar por qué razón la han abandonado, la echan muchísimo de menos. Es por ello que se refuerzan elementos y símbolos de la patria, ahondando en la pesadumbre que supone vivir lejos, así como se alude a cómo ellos no pierden su identidad, replegándose entre sí, aunque ello no es óbice para que tengan una magnífica relación con el pueblo alemán, insistiendo en subrayar que se trata de una relación de tú a tú, al mismo nivel, no estando para nada los españoles subordinados a los germanos sino justamente apreciados por éstos por su incuestionable valía en el ámbito laboral.



Fig. 115



Fig. 116

El español crea, sin embargo, un microcosmos propio de su país y cultura para no perder sus rasgos identitarios, exactamente en el film se emplea al respecto el término “diluirse”, aludiendo a que por eso viven unidos cerca de donde laboran, más concretamente se expresa en las siguientes palabras: “*los obreros salen en dirección hacia sus residencias que casi están juntas. Así el español no se disuelve en el nuevo ambiente, tan diverso del de su país en idioma, clima y costumbres*” [Fig. 116]. No obstante, esta idea podría implicar que los españoles no se

¹²⁵³Este vocablo era el utilizado habitualmente en lugar de trabajador, obrero o proletario por parte de las instancias oficiales, como el Sindicato Vertical; por ejemplo, así se denominaban los participantes en la demostración sindical del 1º de Mayo, eso sí, bajo la advocación de San José Obrero.

mezclan con la sociedad alemana debido a que son rechazados o están en otro nivel, de tal modo que para dejar claro que no es así en absoluto se insiste en la buena consideración que de ellos tienen los germanos, afirmando que *“en las cervecerías alemanas, donde la tertulia es como una institución, son muy bien recibidos los españoles”*, refiriéndose asimismo explícitamente a la existencia de una *“fraternidad hispano-germana”*, planteada dentro de la siguiente oración: *“Dentro de los hogares alemanes se estrecha cada día esa fraternidad hispano-alemana”*.

¿Y en qué términos se manifiesta esta idea de fraternidad? Precisamente en la justa valoración de las partes, de ahí que sea fundamental concretar cuál es la opinión que tienen los alemanes de la capacidad y virtudes laborales de los españoles, una cuestión que evidentemente no puede sino redundar en los méritos patrios; veamos exactamente cómo lo plantea el narrador: *“Nuestros operarios gozan aquí de justa fama por la eficacia y el pundonor que ponen siempre en sus empresas, especialmente cuando trabajan fuera de la patria”*. Es decir, los germanos consideran positivamente la forma de trabajar de los españoles, quienes se esfuerzan en ejercer como es debido, aunque echen de menos su tierra, de ahí que fuera del empleo se dediquen a recrearla en la medida de lo posible, un asunto que se plantea en este producto mediante la inclusión de imágenes de los españoles jugando al dominó o a cartas, así como por parte del flamenco [Fig. 117-119].



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119

En definitiva, que gocen de buena fama entre los alemanes no implica que renuncien a su identidad, manifiesta de manera muy clara en sus sistemas de ocio, y es que la nostalgia por el país es tan alta que sólo puede aligerarse proyectándolo en la tierra lejana, de ahí que el film se encargue de especificar cómo el sevillano superpone al frío y nevado paisaje de Frankfurt el cálido y soleado de Sevilla (*“Hace frío. El sevillano ve el paisaje nevado de Frankfurt y con los ojos de la imaginación se traslada mentalmente a su Sevilla bañada por el sol”*). Una solución que, incluso, es adoptada visualmente por el propio metraje por medio de superponer imágenes de una salchicha germana que se convierte nada menos que en un chorizo que actúa como emblema del mundo español [Fig. 120-121]. Aunque pueda parecer un recurso que incurre en hacer el ridículo, su misión ideológica es contumaz; también la idea de la confraternización hispano-

alemana y el concepto de valoración positiva por parte de ambos países se refuerza en este plano gastronómico mediante un intercambio de productos típicos: cerveza y Valdepeñas [Fig. 122].



Fig. 120



Fig. 121



Fig. 122

Por si los elementos españoles y las alusiones identitarias y patrióticas no fueran suficientes, este producto termina de redondear y subrayar el asunto con un colofón que se encarga, además, de entronizar la idea ya mencionada de que España jamás dejará desamparados a sus hijos por más lejos que éstos se encuentren, pues si es preciso irá con ellos, un concepto que se ejemplifica mediante la llegada de una delegación española. Ésta, que parte de Torrejón para ir a Alemania, se encarga de manifestar a los españoles que éstos jamás estarán solos o desatendidos, sirviendo, naturalmente, para recalcar la idea de la enorme nostalgia que siente al partir, así como para mostrar el valor sentimental que tiene para ellos el recibir regalos traídos de su patria. Igualmente, también les unifica la riqueza propia de España ejemplificada en distintos cantes y en músicas que para nada les separan, sino que les aglutinan en su añoranza común por su tierra. Una tierra que, como muy bien se encarga de subrayar la voz en *over*, jamás desatiende a sus emigrantes, una cuestión que deja fuera de dudas mediante la siguiente aseveración: “*España no olvida a sus hijos*”. De una manera, pues, hartamente explícita y evidente, se han trazado las líneas de cómo debe penetrarse en este asunto, siendo ya sólo preciso que las posteriores realizaciones las siguieran. Con muy buen tino Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca se han encargado de señalar cómo este documento establecía el modo en qué debía tratarse oficialmente el asunto y cómo el resto de noticias españolas de la época lo siguieron al pie de la letra; exactamente lo expresan en los siguientes términos: “*nada de lo que el Régimen dirá con posterioridad en el terreno de la comunicación pública contradirá lo asentado. En otras palabras, estos diez minutos de reportaje asientan las convenciones, los tópicos, de lo que será el asunto de la emigración en palabras oficiales. Y de este núcleo se esparcirá por otras noticias con apenas algún añadido que señalaremos oportunamente. Los datos concretos, las cifras estadísticas, quedan en este reportaje sepultados bajo la forma de motivos que constituirán núcleos narrativos y emotivos de fácil desarrollo*”¹²⁵⁴.

¹²⁵⁴RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: “Imaginarlos de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias”. En HERNÁNDEZ BORGE, Julio; GONZÁLEZ LOPO,

Detengámonos, por consiguiente, en las entregas del NO-DO que han considerado la emigración a Alemania, aunque siguiendo un estricto orden cronológico deberíamos atender a otras realizaciones, pues realmente creemos que para poder terminar de comprender la oficialidad del discurso y cómo fue fijada por este documento es preciso realizar esta digresión. En tal sentido debemos aludir a las siguientes entregas: nº 1047B (1963), nº 1193A (1965) y nº 1598B (1973), así como, a pesar de que el destino sea a ultramar, es interesante también traer a colación, aunque



Fig. 123



Fig. 124

sea a modo de parangón, las nº 1397A y 1398B. Pues bien, comenzando por la primera citada cabe decir que es una suerte de versión reducida de la que acabamos de analizar, donde podemos ver nuevamente el desembarque de una delegación que va a visitar a unos cuantos españoles que laboran en Alemania para entregarles presentes en época de Navidades [Fig. 123-124], un momento especialmente sensible para echar de menos la familia y la tierra, expresando que desean materializar “*La feliz idea de llevar el aliento de España en el año nuevo a los trabajadores españoles en Alemania*”, llevando consigo presentes y artistas con la finalidad de transmitir que “*La expresión del folclore español tiene su correspondencia en el júbilo del reencuentro de la patria*”. Y es que, partiendo de este pretexto, se acude nuevamente a la idea de recrear España en tierra ajena, un asunto que la voz en *over* sigue comunicando

del siguiente modo: “*las enormes naves de las factorías se convierten en escenario emocionante de España dentro de Alemania*”. No se escatima, además, en dejar clara la oficialidad del evento; de ahí que se subraye la presencia del señor García Trevijano, director del Instituto Español de Emigración, junto con otras personas, estando todos ellos detrás de lo que denominan “Operación Patria”¹²⁵⁵.

Domingo L. (Eds.): *La emigración en el cine: Diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009, p. 65.

¹²⁵⁵Para que quede más claro el carácter de toda la noticia, al margen de las imágenes, basta con atender a las palabras que pronuncia la voz en *over*, las cuales es interesante valorar en su totalidad, de ahí que hayamos optado por transcribirlas a continuación: “*En el aeropuerto de Torrejón comienza la Operación Patria organizada por el Instituto de Emigración, la cadena azul de radiodifusión y los peregrinos de la caridad en favor de los españoles que trabajan en el extranjero. La feliz idea de llevar el aliento de España en el año nuevo a los trabajadores españoles en Alemania se hace efectiva en la capital financiera de la República Federal, Frankfurt del Main, en cuya demarcación se encuentran no menos de 12.000 operarios españoles. Las enormes naves de las factorías se convierten en escenario emocionante de España dentro del corazón de Alemania con la presencia del señor García Trevijano, director general del Instituto Español de Emigración y sus acompañantes, conocidas figuras de nuestra escena y del mundo taurino participan en esta embajada. La expresión del folclore español tiene su correspondencia en el júbilo del reencuentro de la*

Por su parte, la siguiente noticia mencionada, la nº 1193A (1965), redunda nuevamente en esta idea, si bien la acción se ubica en la ciudad de Bad Godesberg, comunicando que allí trabajaban seiscientos españoles y, en este caso, incluso se aumenta el mismo concepto por medio de la presencia de una personalidad conocida de la cultura popular del momento: Marisol. Además, más allá de su interpretación musical [Fig. 125], también ésta improvisa un discurso en



Fig. 125

el que expresa una idea clave para la concepción que de la emigración tenía el régimen: el retorno, algo que como ya hemos comentado era deseable tanto por parte de Alemania como del Estado español. De hecho, la artista les dirá a los emigrantes que les desea que ganen mucho dinero para que así puedan volver a España pronto. Igualmente se insiste también en el carácter oficial del acto por medio de la presencia del embajador de España en Bonn¹²⁵⁶.

Justamente esta idea de regreso es la que aparece en el resto de las noticias citadas, siendo la nº 1598B (1973) un buen ejemplo de ello en tanto que presenta a un emigrado retornado, algo nada extraño si tenemos en cuenta la fecha de su realización, un momento a partir del cual la emigración ya empezó a ir en retroceso y era mayor la cantidad de retornados que de recién salidos o residentes en Alemania. Exactamente este asunto aparece en el seno de una noticia a propósito de otro de los temas fundamentales en estas fechas; nos referimos al turismo, en este caso focalizado en el impacto que tuvo en los pueblos del valle del Tiétar, una zona que a pesar de estar alejada de la gran urbe estaba cobrando interés. Se menciona la presencia que en estos lares tienen coches con matrículas extranjeras y se alude a cómo los jóvenes que emigraron vuelven montados en ellos a pasar las vacaciones con sus respectivas familias, entrevistando concretamente a dos chicos, uno de ellos emigrado a Alemania donde dice trabajar en el control de radiadores de coches y otro que partió a Francia y ya lleva allí dos años para trabajar y mejorar el nivel de vida.

patria a través de estos artistas que reparten paquetes de regalos, en otro acto cordial les fueron entregados los obsequios familiares”.

¹²⁵⁶No es cuestión baladí valorar las palabras justas empleadas por la voz en *over*, de ahí que también hayamos optado por transcribirlas: “*Banderas de España bajo el cielo alemán: la ciudad de Bad Godesberg alberga seiscientos trabajadores españoles que esperan a su compatriota, la estrella Marisol, llegada expresamente para llevarles un poco de distracción y alegría. Veamos la actuación de Marisol que canta y baila para nuestros compañeros. El público, entre el que se encuentra el embajador de España en Bonn, aplaude a la joven estrella. Marisol dice así su mensaje de buenos deseos a los trabajadores españoles: ‘Yo me voy el viernes a España, daré un beso muy grande, muy grande, muy grande a España de su parte, que vuelvan pronto, que tengan muchísima suerte, que ganen mucho, mucho, mucho, mucho dinero y hasta siempre. Muchas gracias.’*”

Y ya para terminar con la visión que de la emigración ofrece el NO-DO, refirámonos únicamente al otro par de noticias citadas -las entregas 1397A y 1398B- que, a pesar de alejarse del destino geográfico que nos ocupa, redundan en la importancia y potenciación del retorno. De hecho, ambas giran en torno a la denominada “Operación España”, es decir, el regreso al país de 1400 emigrantes procedentes de América Latina, mostrándolos llegar en tres naves a Barcelona donde son recibidos con un gran júbilo. Es difícil que este documento no recuerde a *Regreso a la patria* (1954) -ya considerado anteriormente en el bloque dedicado al exilio- y no sólo porque se produce un regreso a la ciudad condal sino fundamentalmente por la idea de honrar y festejar su retorno. Sin embargo, en esta ocasión no se querrá ahondar en el porqué de la partida y permanencia en el extranjero, simplemente se indica que se fueron “*quizá acuciados por la necesidad, pero sin duda pletóricos de ilusiones*”; nótese además la importancia del adverbio que abre la oración. Lo que sí se quiere subrayar, en cambio, es que es gracias a una iniciativa del jefe del Estado que nuevamente pueden volver a pisar su país, exhibiendo la gran ilusión y alegría de los retornados que gozan de una recepción oficial en el Salón de Ciento. La gratitud de éstos para con las fuerzas del régimen también se explicita mediante el intercambio de presentes que uno de los emigrados protagoniza junto al alcalde de Barcelona en ese momento, José María de Porcioles. En la segunda entrega citada, simplemente se prolongan las ideas ya expuestas de la que acabamos de mencionar, mostrando el paso de este grupo por Madrid, su recepción en el Palacio de Oriente con la presencia de Francisco Franco, del director del Instituto Español de Emigración y también del ministro de Trabajo, insistiendo por consiguiente en la oficialidad del acto. En definitiva, estamos de nuevo ante la cuestión del anhelado retorno y la omisión de las causas de partida, subrayando también el papel protector que España ejerce sobre las personas que están lejos de ella y la alegría que éstos sienten al reencontrarse con el país y con manifestaciones del mismo. Y a pesar de que además de estas entregas citadas pueda haber alguna otra pequeña alusión a la emigración en el NO-DO, sin duda alguna la más interesante es la propuesta ya aludida correspondiente a *Imágenes*, no sólo porque tiene una mayor duración sino porque como hemos visto marca las directrices a seguir a la hora de abordar esta temática, ofreciendo un enfoque muy planificado y para nada gratuito que contrasta de una manera clamorosa con la realidad de los emigrantes. Precisamente el poner de lado la imagen que ofrece esta realización con el testimonio real de los trabajadores españoles en Alemania es una de las varias virtudes que presenta el documental *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), un largometraje que valoraremos más adelante en este mismo punto.

Si volvemos a la cronología que nos ocupa podemos advertir, nuevamente, la altísima importancia que, en el fondo, la oficialidad concedió al tema de la emigración, algo que se evidencia justamente en la omisión a la hora de tratar esta temática, es decir, puesto que abordarla

supone sacar a la luz carencias laborales y económicas de España es mejor o bien hacerlo de una manera muy superficial y planificada o directamente tratar otros asuntos. Y precisamente lo espinoso del tema se advierte, no tanto en el tratamiento que recibe en el siguiente film del que nos ocuparemos, sino de las observaciones que los censores hicieron de él; nos referimos a *Vivir un largo invierno* (José Antonio de la Loma, 1964). Para poder tratar esta cuestión como es debido, comencemos por efectuar una breve sinopsis del argumento del mismo: Juan, un obrero español, decide partir una temporada a Alemania para ahorrar dinero y así poder comprarse un taller, lo cual supone dejar a su esposa, Teresa, en España, junto a su madre. A su hogar se traslada para vivir un tiempo Andrés, un joven estudiante de arte cuyo padre también ha emigrado y que justamente para terminar su enseñanza precisa estar en Barcelona. Mientras Juan está fuera, Teresa y Andrés se van acercando y nace entre ellos algo más que una amistad, pero estos sentimientos logran ser reprimidos hasta que un vecino ataca a la mujer y el joven la defiende. A partir de este punto ambos mantienen una relación, pero llega la noticia del regreso de Juan, situación ante la cual Teresa decide acabar con este romance y, temiendo una reacción excesiva del joven una vez se lo ha comunicado, sale tras de éste y sufre un accidente. Malherida, se encuentra en el hospital, donde enfrente de Andrés y todavía inconsciente no podrá sino pronunciar el nombre de su esposo, comprendiendo el joven que es a éste a quien quiere y decidiendo salir de en medio. Pues bien, a grandes rasgos este es el argumento del film, el cual cabe decir que inicialmente era un poco distinto dado que la censura se mostró bastante taxativa en ciertas correcciones que valoraremos acto seguido. Exactamente el largometraje como tal no tuvo demasiados problemas, pues ya se detectaron previamente aquellas cuestiones delicadas cuando se sometió a censura el guión, teniendo que modificarlo y presentarlo tres veces antes de lograr la aprobación para dar luz verde al proyecto. Sin embargo, muchas de las correcciones aplicadas exceden la cuestión de la emigración, caso del papel de un amigo del joven que, dadas sus tendencias homosexuales, fue sustituido finalmente por una mujer, una joven de laxa moral que se siente atraída por la inocencia y las características provincianas del muchacho, así como también se modificó el trágico final de Teresa: si bien en la versión definitiva ella está herida, anteriormente se había previsto que falleciera y no a causa de un accidente sino asesinada por Andrés, de tal modo que cuando regresa el marido ya es viudo. Y ante esta desgracia, es relevante ver cómo se plantea la idea de que la emigración ha sido un esfuerzo en vano, algo que se percibe muy claramente en la sinopsis del argumento presentada para obtener el permiso de rodaje el 9 de agosto de 1963, un asunto que se aborda en la siguiente frase: “*Ha sido un sacrificio inútil, y a la vez la ruina de su vida*”¹²⁵⁷.

Es decir, se plantea la emigración tildándola de sacrificio, siendo el tema principal del

¹²⁵⁷Esta información se ha consultado en el siguiente expediente de censura: AGA,36,4845.

largometraje no tanto el periplo migratorio como la situación en la que se encuentra la familia que espera, de ahí que haya que ir con pies de plomo al tratarlo de un modo u otro. Y precisamente la comprensión de que éste es el tema del film es algo que queda muy bien definido por uno de los censores, M. Villares, quien dijo del guión lo siguiente: *“El guión tiene el mismo tema que otro presentado anteriormente, titulado 'Los que huyen'. Las consecuencias familiares en el orden moral de los que marchan a Alemania”*.

Tal como ya hemos comentado, se hicieron muchas objeciones al guión presentado inicialmente y posteriormente modificado; sin embargo, teniendo en cuenta la cuestión que nos ocupa, es fundamental destacar al respecto aquellas observaciones manifestadas por parte de Marcelo Arroita-Jauregui el 3 de junio 1963 y por Sebastián B. de la Torre el 16 de junio del mismo año¹²⁵⁸. Por lo que respecta al primero, éste llega a afirmar que dado el carácter excesivo del tratamiento parece mostrar una óptica propia del capitalismo español, exactamente lo expresa del siguiente modo: *“Los mismos autores del guión 'Los que huyen' insisten en el tema: la emigración laboral a Alemania, e insisten en el mismo tono catastrófico, pero en este caso acentuado y derivado a un plano granguiñolesco, como si escribiesen subvencionados por el capitalismo español. De todas maneras, lo que en el guión anterior tenía un tono contenido y se mantenía dentro de ciertas notas de humanidad, aquí se lanza hacia el folletín más desenfrenado y pueril”*. Más adelante, además, critica la perspectiva adoptada hacia los que se quedan, recriminando que parece dar a entender que casi todas las esposas al estar sin sus maridos proceden al adulterio, concretamente escribe lo siguiente: *“Parece como si se viniera a decir que todas las esposas de los trabajadores en Alemania se dedican a ponerle los cuernos a sus maridos. Aparte de esto, todo el guión tiene un carácter erótico verdaderamente condenable [...]”*; a partir de este punto, considera otras cuestiones como la homosexualidad del amigo de Andrés.

En relación a Sebastián B. de la Torre, éste pone como objeción el tratamiento de corte patronal que se da del asunto que nos ocupa, considerando que los guionistas brindan una visión de la emigración muy negativa tanto para los que parten como para los que se quedan, añadiendo que además ofrecen un tratamiento del tema lleno de tópicos; en sus propias palabras: *“Segundo toque al problema de los trabajadores que marchan a Alemania y por los mismos guionistas. La versión de los autores tanto en este como en el anterior, Los que huyeron, tiene un marcado tinte patronal. Según ellos, el éxodo es fatal para los que se van y para los que se quedan, pues sólo engendra tragedias en el orden íntimo y familiar.. La versión que ahora nos brindan es tan*

¹²⁵⁸Si bien se han consultado todos los expedientes conservados sobre este título, estas declaraciones aparecen recogidas en la referencia ya citada en la nota precedente. Por lo que respecta al resto de materiales existentes sobre el largometraje relativos a censura, sus topográficos son los que siguen: AGA 36,04060 y AGA 36,4090.

superficial y topiguera como la anterior. Aparte de las reservas que pudiera haber en el orden o final sobre estas condenas fáciles al envío de trabajadores, por lo demás el argumento en sí no ofrece reparos en cuanto al eje de la trama”.

En definitiva, era motivo de preocupación para los censores el tratamiento que se ofreciera de la emigración y, de hecho, en la primera versión se planteó que el protagonista partiera al extranjero para aumentar sus ingresos sin que se precisara dónde, algo que vieron negativamente y prefirieron, como sucede en el guión definitivo, que se especificara que el destino era Alemania y que se iba a cumplir un contrato laboral.

También para conseguir un trabajo más acorde a sus necesidades vitales parten a Alemania los protagonistas del siguiente film que nos ocupa, *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965), más exactamente a la ciudad de Düsseldorf. Una realización en la cual los protagonistas son un matrimonio, Pablito y Luisita, quienes, para poder estar juntos durante el día -algo que no les permitía su empleo por turnos en el metro de la capital- parten a Alemania para trabajar al servicio del barón de Rosenthal, quien resultará ser conocido bajo el apelativo de “el vampiro de Düsseldorf”. Sin embargo, la cuestión migratoria se aborda bajo una perspectiva cómica y a partir de un caso muy particular, de modo que poco interés tiene compararla con aquellas producciones que reflejan las condiciones de los trabajadores en Alemania. Volviendo al argumento, podemos decir que lo que parecía ser una solución a sus problemas supone la aparición de numerosas situaciones jocosas de las que logran salir airosos, gracias nada menos que a su afición por el ajo, un elemento considerado esencial en la gastronomía española. En cuanto a la concepción que se ofrece de Alemania, ya desde el comienzo del film se redonda en la idea de que la emigración económica del momento se dirigía hacia este país, pues en una trivial conversación que mantienen dos chicas en el metro en el que labora el protagonista le preguntan a éste si es positivo que allí los jornales sean a nivel europeo, a lo que éste responde afirmativamente. Una de las jóvenes demuestra al respecto una actitud mucho más crítica, diciendo que no será para tanto y que no cree que allí aten los perros con longanizas, curiosamente la misma expresión que emplea también a propósito de la emigración a Alemania la novia del protagonista de *Vente a Alemania Pepe* (Pedro Lazaga, 1970). El diálogo termina con una de las dos chicas resumiendo la idea vigente en la época del milagro alemán, el *Wirtschaftswunder*: “*Lo que yo te decía, Alemania, el paraíso*”. Tampoco se escatima en alusiones a las promesas del progreso español, de ahí que por ejemplo la protagonista escriba una carta a su marido en relación a sus malos horarios diciéndole que no se preocupe, que todo se arreglará pronto pues el Plan de Desarrollo está en marcha. Asimismo, él deja clara su reticencia inicial de abandonar el país por su aprecio a España, algo que también le comunica en una misiva dado que por sus complejos horarios no pueden ni tan siquiera coincidir para conversar un rato, expresando lo siguiente: “*Tienes razón. Lo de Alemania tampoco me hace*

mucha gracia, ¿dónde esté España! Pero la posibilidad del Felipe la podemos dejar en reposo, ¿no te parece?”. Esta posibilidad se refiere a que tienen un conocido que trabaja en ese país como portero en la Casa de España y que les podría ayudar a colocarse, aludiendo por consiguiente a la existencia del asociacionismo español en Alemania, así como también, al mismo tiempo, a la presencia y eficacia de las redes migratorias. Sin embargo, más que en este terreno o en relación a cuestiones vinculadas a su adaptación o relacionadas con el empleo, allí donde el film tiene mayor interés o pone el acento de manera más clara es en la contraposición que se establece en numerosas ocasiones entre Alemania y España, entre lo foráneo y la patria. También se alude repetidas veces a los tópicos de la perfecta organización del sistema alemán o la concepción que en ese preciso momento se tenía de Europa y del Mercado Común, incluyendo varias secuencias cuyo objetivo es siempre dejar claro que como España no hay nada, ensalzando aquello típico de nuestro país. En ese sentido podemos subrayar varios momentos en los cuales se ponen de manifiesto estos asuntos, siendo preciso comentar que se depara en el desplazamiento de los emigrantes, es decir, no se omite el propio viaje, un tránsito que difiere del que encontramos en la mayoría de producciones de la época -y de la realidad migratoria en la mayoría de los casos- en tanto que los protagonistas se desplazan en avión, más exactamente con la compañía Lufthansa, tomando dos vuelos -de Madrid a Frankfurt y de Frankfurt a Düsseldorf-. Así pues, el trayecto es mucho más breve, pero les veremos completamente desorientados, llegando los últimos al avión y recorriendo de manera confusa todo el aeropuerto, de ahí que la protagonista le diga a su marido “*qué paleta eres*”. También el viaje en avión se convierte en un emplazamiento adecuado para comenzar a emitir los elogios hacia España, pues cuando Luisita ve su tierra desde lo alto del avión expresa lo siguiente: “*¡Qué bonita es España!*” [Fig. 126-127].



Fig. 126



Fig. 127

La actitud de comparar o buscar semejanzas entre España y Alemania se pone también de manifiesto ya sólo al llegar a Düsseldorf y ver su río, pues la protagonista dice que eso es un río y no el Manzanares, un comentario que no satisface demasiado a su esposo quien le espeta que eso es según cómo se mire. Y, de nuevo, sucederá algo parecido cuando ésta comente asombrada que allí también hay palomas y le lleve a la reflexión de que el mundo es muy pequeño [Fig. 128].

También se maravilla ante la vistosidad de los carteles publicitarios iluminados por la calle, así como por la riqueza visual y ornamental de los escaparates, unos motivos que visualizamos gracias al empleo de una cámara subjetiva que corresponde a la mirada de ésta [Fig. 129]; no obstante, después de tanto asombro, se escucha al protagonista destacar que allí también hay socavones en la calle. De nuevo, una de cal y otra de arena. Sin embargo, ante lo que ambos se encuentran en pleno acuerdo es en relación a la nostalgia que ya sienten por su país, aunque acaben de salir de él, pues al llegar a la Casa de España él dice que por fin están en casa, a lo que Luisita contesta del siguiente modo: “*No hay como salir de casa para querer estar en casa, ¿verdad?*” [Fig. 130-131].



Fig. 128



Fig. 129



Fig. 130



Fig. 131

Precisamente la secuencia dedicada a la visita a la Casa de España es bastante rica en interesantes comentarios sobre la cuestión migratoria, pues para empezar ya es destacable la figura del guarda de la finca donde se ubica este centro, pues a pesar de ser alemán chapurrea el español y es que, como veremos, todos los personajes extranjeros del film conocen este idioma y pueden expresarse en él, no siendo necesario para los protagonistas hacer ni un sólo esfuerzo para aprender el alemán. Evidentemente, estamos ante una grave deformación de la realidad que queda justificada, sin duda alguna, por la intencionalidad del largometraje: se trata de una comedia que emplea el asunto de la emigración como un elemento que funciona para el propósito argumental de mostrar a unos españoles trabajando al servicio de un vampiro extranjero, pero atender a

problemáticas de orden antropológico o sociológico son temas que exceden los propósitos de esta realización. No obstante, el hecho de que este film no pueda servir al espectador para comprender la realidad migratoria no supone, naturalmente, que éste no sea interesante en términos de cuál es la imagen que ofrece de España y de Alemania y de cuáles son las actitudes que manifiestan unos españoles en el extranjero. Y justamente la conversación que mantienen los protagonistas con este guarda es sumamente paradójica, pues si bien le preguntan por el anterior portero -precisamente el contacto que ellos tenían en Alemania- éste les responde que ya hace una semana que regresó a España porque consiguió un trabajo muy bien pagado en el sector siderúrgico en Avilés, a lo que añade la siguiente frase que para nada refleja la realidad del momento: “*Pronto yo ir con él, España paraíso para trabajador alemán*”. Y el resto de incoherencias o situaciones inverosímiles no se hacen esperar, pues en la Casa de España les atiende un español que tiene bajo su disposición a una joven secretaria que es nada menos que alemana. Será este personaje el encargado de proporcionarles trabajo, pues inicialmente les dice que le consta que hay dos puestos pero que para cubrirlos deberían separarse e ir uno a Múnich y otro a Hamburgo, siendo en este caso muy coherente que los envíe a estas ciudades en tanto que fueron de las principales en acoger españoles en su industria. Sin embargo, dada la enorme distancia geográfica que separa ambas urbes, los protagonistas declinan la oferta y aceptan otra que supone trabajar al servicio del barón de Rosenthal, añadiendo Luisita que ella no es supersticiosa y justificándolo con las siguientes palabras que, nuevamente, inciden en la imagen que en ese momento se tenía de Europa: “*No señor, nosotros somos espíritus a nivel europeo, del mismísimo Mercado Común*”. Asimismo, se alude al hecho que la mayoría de los españoles que llegaban a Alemania lo hacían con un contrato de trabajo, destacando que ellos en cambio han ido allí como francotiradores. Igualmente se precisa también la dimensión migratoria del hombre que labora en la Casa de España, especificando que tiene a su madre en un pueblo de Almería y que, en cuanto ahorre, se comprará un Volkswagen para irse a España.

Otra odisea que viven los personajes principales es la que supone llegar a la residencia del barón, pues ningún conductor de taxi quiere acompañarlos a tal dirección, santiguándose uno de ellos al escuchar el nombre; esto conduce a la protagonista a expresar lo siguiente, redundando en el poco conocimiento que se tenía de la sociedad alemana: “*Menos mal, por lo menos son católicos*”. Pero no hemos traído a colación este asunto por este mero comentario, sino porque la excusa de encontrar un taxista que les conduzca a su destino es empleada para aludir a la Guerra Civil española y, más concretamente, a la ayuda que el Tercer Reich brindó al bando nacional, así como a la participación del conductor en la Segunda Guerra Mundial, una referencia *a priori*

totalmente inesperada en un film con estos tintes cómicos¹²⁵⁹.

También en esta dirección jocosa es en la que debe entenderse el aspecto misterioso de la casa del barón y de su ayudante, ambos una clara parodia de los estereotipos de personajes del cine de terror, siendo el primero un vampiro que se alimenta a base de comprar plasma en farmacias y el segundo un hombre lobo de suma docilidad. Pero más allá de todas las alusiones cómicas y paródicas es interesante destacar dos asuntos: el primero es que ambos hablan español; y el segundo es la concepción que el barón tiene de España, algo que queda muy bien resumido en las palabras que les dirige al encontrarlos muy delgados: “*Tendrán hambre, España, pobre país*”. Sin embargo, la secuencia más interesante es aquella relativa a una comida que los españoles le preparan al barón y a su ayudante, pues se ensalzan elementos de nuestro país de una manera tan cómica que resulta casi paródica: el ágape que les preparan resulta ser de su gusto en tanto que todo tiene que ver -aunque sólo sea nominalmente- con la sangre, eligiendo para comer sangrecillas con cebolla y para beber una sangría que dicen podría resucitar un muerto, acompañada de un vaso de chinchón. Los efectos del alcohol no tardan en manifestarse y la velada termina con todos ellos cantando a coro unas versiones burlescas de canciones populares españolas: “*Hungría patria querida*” y “*Desde el Mar Báltico al Mar Negro vengo por todo el Danubio*”. Precisemos que el motivo de Hungría obedece a que tras preguntarle al barón por qué habla tan bien el español, éste contesta que es largo de explicar pero que se debe a que él luchó en la batalla de Lepanto, así como también estuvo a las órdenes de Drake en Cuba, recordando su país al contarlo y especificando que “*siento nostalgia de mi patria lejana*”; el mismo barón es pues, también, un emigrado en tierra lejana. Las alusiones a elementos de la cultura española no terminan ahí: el noble llega a marearse ante la explicación que efectúan los protagonistas sobre el desarrollo de una corrida de toros con todo lujo de detalles: “*Espanoles, sanguinarios*”, serán las últimas palabras que pronuncie al respecto. Sin duda, se produce un claro acercamiento entre los españoles y sus anfitriones, pero advirtamos que ya sólo al llegar a la casa del barón la opinión que los emigrantes tenían de los alemanes era positiva, un asunto que se deja entrever muy claramente en las siguientes palabras de Pablito: “*Qué a gusto se está aquí, qué buena gente son los alemanes*”. Asimismo también se alude a un lugar común en la valoración que tradicionalmente se ha hecho de los alemanes y que pasa por considerar que son sumamente metódicos y previsores, algo que en el film se expresa cuando el protagonista ve que tanto el vampiro como su hermana y el séquito de ésta tienen sarcófagos a su disposición, pronunciando lo siguiente: “*Hasta para la muerte están organizados los alemanes*”; en el mismo sentido pero en

¹²⁵⁹Exactamente el diálogo y las palabras pronunciadas por el taxista son las siguientes: Taxista: “*¿Vosotros españoles?*” / Luisita: “*Sí, de Madrid, de donde el Real Madrid. [...]*” / Taxista: “*Yo Guerra de España, Legión Cóndor, yo guerra en desierto, África Corps con Rommel, yo guerra en Rusia, Stalingrado [...]*”.

relación a la consideración sobre los españoles, la hermana del barón los describirá del siguiente modo: “*Sangre española, la más cálida de Europa*”.

En cuanto al asunto del regreso, poca información aporta la película al respecto, pues simplemente los protagonistas huyen a España al comprender que vivían entre vampiros, siendo salvados nada menos que por intervención de la Guardia Civil. Además, logran convertirse en millonarios gracias a que deciden explotar en la industria cinematográfica como actor al ayudante del barón, convertido ahora en un perro que habla tres idiomas y que resulta atractivo para intervenir en películas. Un final, por tanto, que no nos ofrece ninguna información interesante sobre la realidad de los emigrantes. Además, resulta difícil poder comparar esta realización con otras en tanto que la experiencia migratoria que presenta no sólo se encuentra muy alejada de la realidad cotidiana que vivieron la inmensa mayoría de los españoles, sino que también dista enormemente de las representaciones ofrecidas por parte de la cinematografía española; es por estos motivos que nos hemos detenido en valorarla en la medida en que se trata de un curioso producto dado el acercamiento que plantea y el desarrollo de curiosas situaciones que ya hemos destacado, poniendo de manifiesto la idea que en ese momento estaba en boga sobre Europa y varias cuestiones que estaban el orden del día (Planes de Desarrollo, Mercado Común,...), así como los tópicos existentes sobre el milagro alemán y las características y comportamientos de los alemanes.

A diferencia del caso que acabamos de comentar, sí que se opta por el perfil de un obrero en el siguiente film que consideraremos, es decir, *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967). No obstante, en este caso la acción transcurre íntegramente en España y el episodio alemán tiene muy poco peso en términos narrativos si bien, como veremos, es muy significativo por el modo en el que aparece planteado. Por otra parte, también merece la pena señalar que justamente este realizador, quien ya había dirigido el film recién comentado de *Un vampiro para dos*, es además el director de la película de mayor relevancia y popularidad sobre la emigración al país germánico; nos referimos naturalmente a *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), así como también alude nuevamente al asunto en *Estoy hecho un chaval* (Pedro Lazaga, 1971), unas propuestas que ya trataremos más adelante en este apartado. Sin embargo, si atendemos al largometraje que ahora nos ocupa, es relevante tener en cuenta cuál es la razón que empuja a los personajes a la emigración, debiendo decir al respecto que en esta propuesta no es por un problema de paro o por un nivel de vida económicamente insostenible sino porque desean casarse. Advertamos, no obstante, que la emigración es un suceso de entre los varios que presenta esta realización, pues el guión está compuesto de cinco historias de pareja ambientadas a finales de los sesenta, cada una de las cuales tiene sus respectivas vivencias y son de distintas clases sociales. Será sin embargo una pareja en concreto la que pone de manifiesto la opción migratoria; más exactamente es el

personaje de Lucía, interpretado por Gracita Morales, una dicharachera criada, quien empuja a su novio, Saturnino, interpretado por José Sacristán, un joven licenciado en el servicio militar, a marcharse a trabajar en el extranjero para ganar suficiente dinero y así poder casarse. En España, en cambio, debía trabajar muchísimas horas para poder ahorrar dinero, y eso que todos los gastos corrían a cargo de ella, quien a su vez hurtaba la comida y el tabaco de sus señores, así como el dinero para pagarle el transporte. El trabajo que éste desempeñaba aquí era el de empleado de la construcción, presentándolo como un absoluto negado, además de perezoso. La preocupación de ella no es otra que la cartilla de ahorros, recién abierta para que él le dé el jornal y donde se especifica que tienen 3000 pesetas, llegando a alcanzar sólo 13.500 pesetas y viendo, por tanto, la fecha de la boda como algo muy lejano. Ante tal situación, la joven decide enviar a Saturnino a trabajar seis meses en Alemania, puesto que, según dice, allí fue el novio de una amiga y cada mes mandaba nada menos que 8.000 pesetas, una opción que no termina de complacer al joven, a quien vemos subir a un tren [Fig. 132], inquieto por si sabrá encontrar las ciudades y orientarse en los lugares donde debe hacer



Fig. 132

transbordo, queriéndose ir a Jaén cuando ella no le ve. Finalmente, sin embargo, parte, pero le lanza a Lucía la siguiente pregunta: “¿Pero tú te crees que yo hago alguna falta en Alemania?”, a lo que ella contesta “Claro, ahí necesitan hombres para trabajar”. Por otra parte, también se alude a la idea de las redes, pues una vez llegue a su destino, Düsseldorf, debe reunirse con “El hechicero”, el novio de una amiga, quien se encargará de ayudarle; asimismo se incluye la existencia de un reconocimiento médico, escudándose Saturnino en su mala salud para evitar irse¹²⁶⁰. Y a su vuelta, llega destrozado, diciendo que no se aclaró al llegar y se perdió alcanzando Suiza, así como “El hechicero” no le esperaba, y cuando dio con él no le ayudó por tener cara, literalmente dice, “de gilipuertas”. Pero más interesante es sin embargo cómo plantea de qué manera se trabaja en Alemania, quedando horrorizado tras ver cuánto se trabaja en una fundición: “El otro día me llevaron a una fundición, y cómo sería aquello que no he vuelto en sí hasta que no he llegado a la estación. ¡Cómo se trabaja allí, madre mía! ¡Cómo se trabaja allí! ¡Aquello no es vivir, aquello es un infierno! ¡Y qué comida, mira mira, mira como me he quedado!”. Lógicamente ante tales palabras Lucía se siente culpable de haberle empujado al exterior, pero es

¹²⁶⁰Exactamente el diálogo se desarrolla en los siguientes términos: Saturnino: “¿Pero qué leches te han entrado en qué yo trabaje? Pues como hagan reconocimiento médico voy apañado.” / Lucía: “Pero si tu estás sano.” / Saturnino: “Sí, todo eso parece, pero de pronto me da la sacudida y... [gesticula como si tuviera una crisis] ya me ha dado, ya me ha dado. A qué no me voy, con todo preparado.” / Lucía: “Esto es la emoción del viaje, cuando llesves dos días en el tren se te pasa.” / Saturnino: “Me ha dado muy fuerte, yo me quiero ir a mi casa, vale, vale. [Tras un par de bofetadas, finalmente se calmará y subirá al tren]”.

que además Saturino afirma no traer nada de dinero, pues el poco que tenía se lo ha gastado en una caja de puros muy fuertes que, según dice ella, regalarán en la boda ya que aquí siempre gusta todo lo extranjero. La experiencia migratoria aparece retratada, pues, como un fracaso, ¿y cuál es la solución que se plantean los personajes? El remedio pasa, no por ir al exterior, sino por regresar al pueblo, remitiendo por tanto a la emigración interior, considerando que allí vivían mucho mejor que en la gran urbe y lo echan de menos, exponiendo no pocos tópicos de lo español: campo, sol y gazpacho¹²⁶¹. Y ya al final del film vemos de nuevo a Saturnino, tumbado en un árbol y bebiendo, mientras que ella es quien se encarga de labrar el campo [Fig. 133]. Por consiguiente, es relevante que la emigración se plantee como una opción fallida, pero no menos significativo es que se aluda a la opción de salir al extranjero como un periplo que sucede a una primera migración interior que ha resultado insatisfactoria y, a pesar de que en el film se plantee que el fracaso se debe a la ineptitud y pereza del protagonista, la partida al exterior, como ya hemos remarcado anteriormente, en muchas ocasiones sucedió a un primer intento de lograr trabajo y dinero en las grandes urbes. Sin embargo, la tesis del largometraje pasa por considerar que el retorno al pueblo es el único final feliz posible.



Fig. 133

Y, como ya hemos apuntado, es al mismo realizador a quien debemos el título más significativo sobre la emigración a este destino geográfico; nos referimos claro está a *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), una película que en este apartado consideraremos meramente en términos generales, distinguiendo las principales cuestiones que desarrolla sobre la emigración, pues a ella le dedicamos un análisis detallado, valorando tanto su concepción como la

¹²⁶¹Los términos exactos de la conversación son los siguientes: Lucía: “Y ahora, ¿qué vamos a hacer?” / Saturnino: “Tú no sé, pero yo me voy a Jaén, y ahora mismo. Nunca debemos salir de allí. ¡El campo y el sol, y el gazpacho! Y uno detrás de las mulas, ¡jarre Florentina!” / Lucía: “Me has hecho llorar Saturnino, porque tienes razón. Ay, y de repente me he acordado de mi madre y del día que me sacaste a bailar y de lo bonito que es nuestro pueblo, ¡Nos vamos, nos vamos, nos vamos!” / Saturnino: “Espera, pero antes hazme una tortilla de patatas, que vengo desmayado”.

recepción que obtuvo por parte de la censura¹²⁶². No obstante, hemos creído oportuno, en el marco de este recorrido panorámico, ubicar a grandes rasgos cómo este título plantea la cuestión, pues de no hacerlo seguro que emitiríamos una valoración general incompleta. Definamos, pues, cuáles son los principales asuntos que se destacan de la emigración en esta propuesta, pudiendo empezar por afirmar que, en este film, si bien desde una óptica cómica y mucho más feliz y despreocupada que la realidad, se trata el fenómeno de la emigración desde una perspectiva muy completa en tanto que considera múltiples fases del fenómeno migratorio. Éstas comprenden desde las causas y motivos que empujan a la partida hasta las diferencias entre la proyección de cómo creen que es Alemania y cómo realmente es, la propia estancia de los emigrantes y sus experiencias en el terreno laboral, la existencia de redes, la relevancia del asociacionismo y de la Casa de España para la comunidad emigrada, la importancia de pasar las fiestas navideñas fuera de casa, el acuciante deseo de volver y la vuelta definitiva de algunos de ellos. Es decir, más allá de que se ofrezca una visión edulcorada de la emigración, mostrando algunas de las dificultades del emigrante, pero siempre desde un tamiz cómico y ligero, así como omitiendo cualquier cuestión politizada, ello no es óbice para considerar que esta realización exhibe una visión bastante completa, aunque sea de un modo sesgado, de los principales episodios de la vida de un emigrante. Y lo hace siguiendo el orden cronológico previsible, es decir, al comienzo del film se presenta la llegada de un emigrante, Angelino, que viene a pasar las vacaciones al pueblo, Peralejos, y lo hace montado en un Mercedes que, si bien realmente es alquilado, todos en el pueblo creen que es de propiedad. Se plantea, pues, la necesidad que sintieron muchos emigrantes de regresar a España exhibiendo su enriquecimiento, así como también explicando mil aventuras y logros que en muchos casos poco parecido guardaban con la realidad. Y es la visita de este personaje lo que despierta la motivación de otros habitantes del pueblo para partir a Alemania, viendo en ese país la posibilidad de ganar dinero, ahorrar e invertirlo siempre en mejorar la vida en España, es decir, ninguno se plantea irse al exterior para asentarse allí definitivamente. Entre los que querrán marcharse está el protagonista del film, Pepe, interpretado por Alfredo Landa, quien decide partir no por estar afectado por el paro, pues es un pluriempleado en toda regla, sino porque ve en su paso por el país germano la manera de ganar suficiente dinero como para comprar vacas y tener una vaquería propia y en condiciones. Es decir, nos movemos en el terreno de la emigración al exterior desde el mundo rural; no ha habido pues en este caso emigraciones interiores previas del campo a grandes ciudades, de ahí que todavía, de manera más acentuada, los personajes se sientan absolutamente extraños en una enorme ciudad como es Múnich. Y ese deseo por partir viene motivado no sólo por ver el Mercedes que trae Angelino, sino también por las jugosas historias que éste cuenta, cuyos ejes giran en torno a dos motivos: dinero y mujeres; en

¹²⁶²Remitimos al lector a las páginas 1147-1185 de la presente tesis doctoral.

Alemania hacer fortuna es mucho más fácil teniendo en cuenta la diferencia de valor entre el marco y la peseta y, además, allí a los españoles les sobran mujeres, si bien tienen novias formales en el pueblo con las que planean un futuro conjunto. Es en esa línea de loar a Alemania donde encontraremos nuevamente la alusión al milagro alemán que, como hemos visto y veremos, aparece en tantos films, pues justamente Angelino describe el país en los siguientes términos: “*No se puede comparar, aparte del vino y el chorizo aquello es otro mundo. Si le llaman el milagro alemán, es como Lourdes, pero mecanizado*”. Y tras una reprimenda del cura, continúa su loa, prestando atención al valor del marco: “*Pero si es que se queda uno atontado; cuando no tienen nada que inventar, tienen una máquina que se aprieta un botón y la máquina lo que da es lo que tenían que inventar ellos. Oye, que lo he visto yo. Si no hay más que leer el ABC, vamos a ver, ¿qué vale una peseta? Una peseta, ¿qué vale un marco? Veinte pesetas. Pues esta trampa la han inventado ellos y se lo ha creído todo el mundo*”.

Es tal el impacto de creerle enriquecido y de considerar sus palabras que aquella noche varios de los habitantes del pueblo sueñan con sus vidas en Alemania, queriendo marcharse tanto para encontrar mujeres como sobre todo para ganar dinero, siendo Pepe uno de los que más lo deseará para poder ahorrar y luego casarse con su novia, a quien no le hace ninguna gracia y dice literalmente estar “*harta de cuentos de emigrantes*”. Sin embargo, parte y es a partir de sus experiencias cómo se muestran las vivencias de un emigrado, empezando por su llegada a la estación de Múnich y su deambular por las calles, ataviado con la boina y la maleta, absolutamente perdido y asombrado con los carteles iluminados que cuelgan por doquier de edificios y escaparates. Un paisaje urbano que, por supuesto, nada tiene que ver con el del pueblo, un espacio al que el protagonista se refiere en un par de ocasiones diciendo que allí nunca pasa nada; tampoco tiene nada que ver la vida de Angelino con las mentiras que contó a sus paisanos ni con la vida que sueña Pepe y la realidad que le aguarda. El pluriempleo del pueblo se repite en suelo alemán, pues si bien la actividad principal de Pepe consiste en limpiar cristales suspendido en lo alto de un edificio, también se encarga de colgar carteles por la calle y de lavar platos en el bar donde Angelino trabaja de camarero. Asimismo, es interesante observar que en el film se considera la idea de llegar sin papeles, pues Pepe va a Alemania sólo con el pasaporte y la cartilla de ahorros, algo que horroriza a su amigo dado que debería haber venido con los papeles e ir al consulado. No obstante, al no tenerlos, tiene que ir a ver a un tal Benítez, descrito como un sinvergüenza, que es quien se encarga de conseguir empleo a los españoles que llegan sin contrato. También es relevante ver cómo éstos se juntan para no estar solos y se relacionan poco con los alemanes, una cuestión que queda muy bien ejemplificada gracias al lugar donde viven los protagonistas, la pensión Müller: allí residen varios españoles, pues además de Pepe y de Angelino también está Andrés, un chico joven asimismo procedente de Peralejos; María y Miguel,

una pareja de Belillas que están ahorrando para montar allí una gasolinera; y Emilio, un exiliado que ya hemos considerado anteriormente en este estudio¹²⁶³. Los alemanes de la pensión, en cambio, ocupan un espacio muy secundario para los españoles, pues si bien la dueña habla un poquito el castellano, hay uno que no lo habla en absoluto y nuestros paisanos dicen que a él no le hablan y tampoco le dan a probar productos nacionales en el marco de la cena que celebran al llegar Pepe. Éste ha traído consigo vino y embutidos de España, algo que todos ellos elogian, poniendo de manifiesto la nostalgia que sienten por el país, especialmente el personaje del exiliado que es quien más tiempo lleva fuera y no tiene previsto volver. Pero no sólo vemos a los españoles reunidos en el seno de esta pensión sino también en la Casa de España, un espacio señalado con un cartel en el que dice “Casa Paco”, donde éstos van a pasar sus ratos libres, especialmente los domingos cuando libran, y en el que se reproduce el ambiente y la comida española. Pepe, sin embargo, se muestra reticente de ir allí a pasar el domingo porque lo que quiere es ligar con alemanas y no “*ligar con una de esas chachas que lo único que quieren es que las convides*”. No obstante, sus planes fracasan y termina conociendo a una chica de Barbastro, poniéndose de manifiesto, aunque sea de manera indirecta, la clara separación existente entre los españoles y los alemanes, es decir, la poca integración de los primeros en la comunidad alemana más allá de su dimensión como obreros a su servicio. Dada esta situación es primordial mantener el contacto con España y con los familiares, viendo al protagonista leer *Carta de España* y a varios personajes mandar misivas -incluso a veces telefoneando- a los suyos, especialmente a sus parejas, algo que será innecesario para Pepe cuando su novia, Pilar, harta de que él no vuelva, se traslade a Alemania. Tal hecho disgusta profundamente al protagonista, pues ella parece aclimatarse al vestuario y a las libertades de las que gozaba la mujer en Alemania, una circunstancia que cabe sumar al intenso trabajo que debe desempeñar Pepe, un cúmulo de sucesos que llevan al protagonista a arrepentirse de haberse marchado, llegando a decir lo siguiente: “*Pasa Don Emilio que al primero que se le ocurrió venir a Alemania deberían haberle fusilado*”.

El máximo desespero viene, sin embargo, cuando todos los emigrantes se marchan a pasar las Navidades a España y Pepe es el único en permanecer en Alemania, mostrando la dureza de pasar estas fiestas fuera, un asunto que como ya hemos visto fue objeto de atención de una de las entregas del NO-DO, teniendo ambas propuestas un cierto paralelismo: si en la entrega del noticiario los emigrantes paliaban su nostalgia gracias a las actuaciones de personas conocidas del mundo español, en este caso Pepe se emociona de ver en la televisión bailes folclóricos españoles que han decidido emitir en la televisión alemana justamente para que los emigrantes no estén tan solos en estas fechas. De hecho, se enternece tanto al ver una jota -ya a lo largo del film él y sus compatriotas han cantado en varias ocasiones canciones populares- que decide regresar y, si bien

¹²⁶³Véanse al respecto las páginas 216-218 de la presente tesis doctoral.

no encuentra billetes disponibles, da por azar con el autocar en el que viajan estos grupos de bailarines españoles que salían en antena y se marcha con ellos. También Miguel y María han vuelto a España, regresando además de una manera definitiva, pues ella se quedó embarazada y ahora quieren volver con el niño, algo que les aconseja el exiliado al advertirles que si no se marchan ahora, no lo podrán hacer luego cuando el niño sea mayor; se alude, por consiguiente, al peso que tuvieron las segundas generaciones en la permanencia e instalación definitiva de los emigrantes dado que los niños ya crecían en el seno de otra sociedad y recibían otra educación e idioma.

Terminemos el comentario de este film considerando el modo en el que éste finaliza, pues concluye de una manera casi circular: Pepe, quien ahora ya ha conocido de primera mano la realidad de la emigración a Alemania, explica a sus amigos del pueblo una historia que nada tiene que ver con la realidad, presentando al país germano como un paraíso. Es más, afirma que cuando su ahora ya esposa haya dado a luz y hayan bautizado a la criatura, tiene previsto marcharse de nuevo hasta conseguir el dinero suficiente para terminar la vaquería. En definitiva, una vez considerados, en términos generales, los aspectos que el film propone relativos a la emigración española nos reafirmamos en sostener que, si bien muestra una visión edulcorada y perfectamente acorde con la imagen promovida por el régimen -en el análisis monográfico que le dedicamos al film ahondamos en ello, así como también en la recepción que tuvo por parte de la censura-, sí que evidencia una voluntad consciente de querer detenerse en los aspectos fundamentales de la vida de los emigrantes españoles en el extranjero.

Y siguiendo con este recorrido, es preciso detenernos en el caso de *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971), una realización también protagonizada por Alfredo Landa en el papel de un emigrante y cuya acción comienza cuando éste retorna a casa por Navidades. Por consiguiente, todo el periplo migratorio estará ausente del film si bien hay alusiones notables al asunto y son justamente las que procederemos a destacar acto seguido. Comencemos por subrayar que la acción de la película se inicia con la llegada en tren del protagonista, llamado Galdino, a la estación de Chamartín, conociendo la procedencia del convoy gracias a un cartel que hay colocado en el coche dieciséis, es decir, aquél donde viaja el personaje principal y en el que se indica lo siguiente: “*Tren especial de Frankfurt. Navidades en casa. Trabajadores españoles*” [Fig. 134].



Fig. 134



Fig. 135

Nos encontramos de nuevo, por tanto, igual que hemos visto tanto en el caso de una entrega del NO-DO como en *Vente a Alemania, Pepe*, ante otra realización en la que se incide, aunque sea de manera indirecta, a la importancia que tenía para los emigrantes pasar las fiestas navideñas en el hogar. Pues bien, en esta secuencia veremos bajar del vagón a numerosos hombres ataviados con maletas y que corresponden todos ellos a supuestos emigrantes [Fig. 135]. Ante tal situación un par de mozos encargados de ayudar con los equipajes lamentan que con estos viajeros no será una jornada demasiado lucrativa, intentándolo sin embargo con el protagonista y ofreciéndole el servicio por cinco duros, una propuesta ante la cual Galdino les expone la dificultad que existe para ganar dinero en Frankfurt, un asunto que plantea del siguiente modo: “*¡Anda ya! ¿Pero tú me has visto a mí la cara? Cinco duros son media hora extra dándole vueltas a un tornillo en Frankfurt, ¡no te digo más!*”. La respuesta que obtendrá de uno de estos encargados viene a incidir justamente en la idea existente -y ya establecida previamente en el caso de la emigración a América Latina y la importancia de los indianos- de que los emigrantes iban a ganar mucho dinero y regresaban ricos, pues este hombre le espeta lo siguiente: “*Pues nada, a ahorrar Onasis, ¿Y para eso te vas a Alemania? ¡Listo, más que listo!*”. Dicho diálogo también refleja cuestiones que ya hemos destacado relativas a la consideración que se tenía de Europa, pues exactamente el protagonista le responde en los siguientes términos: “*¡Será posible! ¡Cinco duros a mí, a mí que soy casi europeo, já!*”.

En realidad esta secuencia de la llegada del emigrante es, sin duda, la más rica del largometraje en cuanto a información y valoraciones relativas al tema que nos interesa, aunque es cierto que hay otros episodios que aportan referencias relevantes sobre varias concepciones; de hecho, el siguiente personaje con el que se cruza el protagonista es un hombre que finge tener un retraso para así vender estampas y ganarse la vida, una situación ante la cual el personaje principal pronuncia las siguientes palabras: “*¡Ahí va, un tonto! ¡Viva España! ¡Eso sí que tiene arte! ¡Con las ganas que tenía yo de encontrarme un tonto! En Alemania son todos muy listos, cerebros cuadrados*” y, tras decirle Galdino que se vaya, tampoco tiene desperdicio la respuesta del vendedor: “*¡La madre que me parió! Pero bueno, ¿ya no se puede uno ganar el pan con un trabajo honrado?*”. Y ahí no terminan todavía estos encuentros que permiten traer a colación concepciones sobre la emigración, España o Alemania, sino que también el protagonista es interpelado por un hombre que, de una manera sumamente peculiar¹²⁶⁴ y bien trajeado le pide limosna, aludiendo a que no tiene dinero por el convenio colectivo, hacienda, los impuestos... es

¹²⁶⁴Las palabras exactas pronunciadas en este diálogo son las siguientes: Hombre: “*Oiga, joven.*” / Galdino: “*¿Es a mí?*” / Hombre: “*Sí, señor.*” / Galdino: “*Usted dirá.*” / Hombre: “*Acepto limosnas.*” / Galdino: “*¿Cómo?*” / Hombre: “*Que si me quiere socorrer no me ofendo, además no lo puedo ganar.*” / Galdino: “*¿Por qué?*” / Hombre: “*Es muy largo: el convenio colectivo, hacienda, los impuestos, el otro cada vez quiere más...*” / Galdino: “*Hombre, no sé.*” / Hombre: “*Bueno, no me mire con esa cara, si no me va a favorecer con su estipendio, circule, circule, por favor, mi tiempo es oro.*”.

decir, no se oculta la dificultad económica que parte de la sociedad sufría en España, aunque sea de una manera cómica.

La siguiente secuencia que merece nuestra atención es aquella que se desarrolla en el cabaré donde acude Galdino, pues allí entabla conversación con una bailarina, Iris, con la cual habla sobre las diferencias del striptease en Alemania y en España y sobre la cuestión de que ahora haya mayor permisividad en el país a la hora de mostrar el ombligo, algo que según el protagonista es una muestra de ir de cara a Europa; con esto se alude de nuevo, por tanto, a las diferencias entre España y el resto del continente. También en el transcurso de esta conversación se le permite saber al espectador que Galdino ha pasado cinco años laborando en Alemania, más concretamente en una gasolinera, descubriendo asimismo cuál es el argumento del film: Galdino mintió a su familia diciéndoles que se había casado y ahora regresa al pueblo para pasar las Navidades y ver a su madre, que le han hecho creer que está muy enferma, y se ve en la tesitura de tener que alquilar a una chica para introducirla en su familia como la esposa de la que les habló, con el objetivo de pasar allí simplemente el tiempo que duran las fiestas y luego regresar a Alemania. La chica que conoce en el cabaré, tras varias circunstancias que carecen de interés para nuestro estudio, accede a tal propuesta a cambio de una considerable suma de dinero -todo el que el emigrante ha conseguido ganar en Alemania- y que corresponde al que requiere para casarse con su novio, pagar la letra del coche y amueblar su piso. Asimismo, a propósito de esta mujer se alude a la idea de la emigración interior: ésta se marchó de su pueblo hace ocho años y su familia no ha querido saber nada más de ella.

Por su parte Galdino también tiene a sus familiares en un pueblo, justamente aquél donde se supone se desarrolla la acción principal del film, llamado Pedrezuela de los Infantes. Por tanto, el protagonista se dirige a dicho enclave con su presunta mujer y trae regalos para sus compatriotas, procurando cumplir uno de los deseos clásicos de muchos emigrantes y que el personaje expresa del siguiente modo: “*Quiero llegar triunfante*”. También el film incluye en varias ocasiones referencias encomiásticas del país germano, tal como sucede, por ejemplo, cuando el hermano de Galdino ve a su cuñada y dice lo que sigue: “*Caray, la verdad es que nadie se esperaba esto. ¡Qué país Alemania, Galdino, qué país!*”; o destaquemos también que la madre del aludido dice que su hijo está “*donde el milagro*”, a lo que le preguntarán si eso es Lourdes, pero evidentemente ella se refiere al milagro alemán. Y, como es harto previsible, la película concluye con el regreso al pueblo de Galdino con esa mujer con la que ahora realmente se casará, es decir, no sólo él retorna de la emigración sino que también la joven cambia la capital por un pueblo, pronunciando Galdino las siguientes palabras, no carentes de importancia: “*Seré de pueblo, pero no soy tonto*”, y más adelante, en relación al hecho de haberse quedado con la chica, dice lo siguiente: “*Para que luego digan de los de pueblo, y eso que competía con un señorito de*

la capital". Eso sí, si tiene trabajo en el pueblo es gracias a que su hermano ha empleado el dinero que él le mandó de Alemania para abrir un taller de reparaciones de coches, es decir, si bien aquello ideal equivale a vivir en el pueblo la experiencia migratoria no ha sido en balde.

En la misma senda de films pertenecientes al género de la comedia deberíamos traer a colación otro dirigido por Pedro Lazaga en el cual el asunto migratorio se trata de manera tangencial y ocupa una parte muy pequeña del metraje, nos referimos a *Estoy hecho un chaval* (Pedro Lazaga, 1971), una versión libre de la obra titulada *Juan jubilado*, de Alfonso Paso¹²⁶⁵. Sin embargo, el argumento principal del mismo va por otros lares, girando en torno al personaje de Juan Esteban, un hombre de sesenta y cinco años que, justo al enterarse de que su esposa está de nuevo embarazada -y ya con dos pares de gemelos en casa y la suegra que mantener- decide pedir un aumento de sueldo en la oficina donde trabaja como contable desde hace cuarenta años. No obstante, justamente desde la empresa ya han tomado la resolución de jubilarlo ante la supuesta eficacia de una máquina que parece poder sustituirle y salir ganando la compañía. Ante tal noticia y teniendo en cuenta que él todavía se siente joven y con fuerzas para seguir trabajando, toma la decisión de buscar otro empleo, una tarea que prevé fácil y que resultará poco menos que imposible. Un argumento que deja traslucir la dificultad que tienen para encontrar trabajo personas de una cierta edad, pues no es él el único que se encuentra en esta situación sino también un amigo suyo que ha tenido que vender enciclopedias, jerséis, juguetes en la calle y finalmente una escoba para poder subsistir. También él debe ejercer varios empleos, pues además de probar con la venta de enciclopedias y de jerséis a domicilio, también se dedica a cobrar recibos a morosos y cree encontrar en el programa televisivo "La maleta del millón" una solución a sus problemas, diciendo que la lotería es su única salida, pero no logra ganar la competición y termina por actuar disfrazado de rey mago. En definitiva, no hay manera de salir de esta situación y, además de tener que vender los muebles de la casa, las hijas tienen que ponerse a trabajar en el Corte Inglés y su esposa, sin que su marido lo sepa, se emplea como mujer del servicio. Ante tal panorama, la única solución que resulta exitosa es la de partir a Alemania, pero no lo hacen como sucede en la mayoría de los casos para trabajar en la industria o en empresas alemanas, sino montando un negocio propio; una idea que les viene a la cabeza gracias a que el novio de una de las hijas ya trabaja en dicho país y ellos le envían un tapete de los que teje la mujer del protagonista por afición y allí triunfa como producto artesanal, teniendo ya en casa hechas más de doscientas unidades. El novio de la joven, en cambio, sí que responde a un perfil al uso de emigrante, pues en Alemania trabaja en una gran empresa de productos químicos para poder ahorrar y, en pocos meses, llevarse con él a la chica y casarse allí. La abuela de la joven le dice al respecto que no se fie, pues "*en Alemania casi nadie se casa y menos por la iglesia, para casarse*

¹²⁶⁵PASO, Alfonso: *Juan jubilado. Obra en dos actos*. Madrid: Escélicer, 1971.

por la iglesia Zaragoza, Murcia o Herrera del Duque, pero en Alemania... ¡bah!”. Y al final no es esta chica solamente la que se va a este país sino toda la familia, pues el tapete que le enviaron al chico le gustó mucho a su jefe por estar hecho a mano, empeñándose en comprárselo por la suma de cinco mil pesetas. Por consiguiente, el chico les indica que podría haberlo vendido por diez mil y que vayan a Alemania porque allí les espera un buen porvenir en tanto que los alemanes están muy interesados por la artesanía. Ante tal noticia le hacen caso y toda la familia se pone a hacer punto de cruz para obtener tantos tapetes como puedan. Lo que el espectador ve de Alemania son varias vistas de campanarios y relojes, así como esculturas, torres de fábrica y un pantano, todo ello rodado en Múnich, así como la tienda que montan, llamada “Die Madrileña souvenirs” [Fig. 136], cuyo escaparate se compone de toros y flamencas. Incluso la esposa del protagonista atiende vestida de flamenca y él también va ataviado con traje de cordobés [Fig. 137]. Evidentemente Juan no habla alemán pero sí que se sabe comunicar con los clientes hablando un español con alguna palabra alemana intercalada, recibiendo a los numerosos clientes al grito de “¡Guten Morgen, Guten Morgen, Guten Morgen, chata!”, o bien cuando una mujer le pregunta si está hecho a mano responde sin ningún reparo “*todo manen agujen*” y gritando “*Dank*”. También a modo de decoración tienen colgado en la pared un cuadro de Madrid que una señora les propone comprar, sin embargo, de manera totalmente contumaz, el protagonista le responde una frase que resume muy bien la sensación de nostalgia que manifiestan los emigrantes: “*No se vende no, este no se vende, este lo tenemos aquí porque es como ventana que da a plaza de mi pueblo, la Cibeles, Spanien, meine pueblo. Lo que son las cosas, allí no podíamos vivir y aquí nos morimos de ganas por volver*” [Fig. 138].



Fig. 136



Fig. 137



Fig. 138

Muy distinto al perfil de todas estas realizaciones es *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), una película en la cual la emigración a Alemania es uno de los múltiples aspectos que pretende más bien abarcar que desarrollar. Para sintetizar con gran brevedad el argumento del film, podemos decir que éste se centra en las situaciones que vive Juan, un mecánico interpretado por Alfredo Landa, durante el transcurso de un puente en temporada veraniega. Pero lo que inicialmente se proyectaba como unos días de asueto para salir con una chica, tras el rechazo de ésta se convierte en un viaje a lomos de una Montesa Impala hacia Torremolinos con el objetivo

primordial de ligar con extranjeras y regresar al trabajo cargado de historias; no obstante, tampoco esto llega a buen puerto, sino que el espectador presencia el despertar de la conciencia social del protagonista a lo largo de una curiosa *road-movie* por las carreteras del sur de España. De hecho, es en el transcurso de este viaje que Juan, inicialmente despreocupado por las cuestiones de corte social -así lo atestigua su rechazo a participar en una reunión que tendrá lugar el domingo a la que le invitan sus compañeros que actúan como sindicalistas- va tomando conciencia de algunos de los problemas que azotaban al país, constituyéndose el film en una suerte de pase de diapositivas de múltiples temas que demandaban de la sociedad compromiso social y político. Se trata, pues, de una propuesta que casi invierte los parámetros propios de las comedias landistas para evocar toda una serie de situaciones que, por ser tan copiosas, tampoco pueden ser abordadas con la profundidad que precisarían y que son las que siguen: las consecuencias de la huelga del metal y la negación de la amnistía para con algunos obreros, el problema del paro y las dificultades de los campesinos, la lucha de clases, la emigración interior, la emigración exterior, la inmigración o el grave problema económico y laboral en las tierras de Andalucía. Y es al conocer en primera persona todas estas contrariedades cuando Juan toma conciencia de la situación real del país, terminando el film de una manera muy diferente de lo que podría parecer al inicio de éste, pues si bien llega a Torremolinos, se sienta casi al anochecer en una playa prácticamente desierta y regresa de nuevo a Madrid, ahora ya preocupado por la realidad social del presente. Pero, aunque la propuesta exhiba tal gama de problemas, lo que en este estudio nos interesa es ver cómo plantea la cuestión migratoria, especialmente la exterior a Europa, si bien también aludiremos brevemente a cómo se trata la interior y la inmigración. Comencemos por la interior, pues en la película se indica que el protagonista es oriundo de un pueblo de la provincia de Jaén del que se marchó ya hace muchos años para trabajar en Madrid; más allá de este personaje, también se considera esta cuestión a propósito de la difícil situación que se vivía en el campo a causa del desempleo, un asunto que conoce Juan en un alto en su viaje al entablar conversación con un hombre y un joven que le convidan a comer un melón. El joven dice que el año próximo ya no piensa trasladarse a este lugar para trabajar porque es muy duro, a lo que Juan le propone que se vaya a Alemania, obteniendo la siguiente respuesta que resume muy bien la situación: *“Sí, ahora que están echando a todos, a algún sitio iré; yo aquí no me quedo, el campo para los dueños si acaso, y eso que aquí hay trabajo y puedes salir adelante, pero en el sur están los hombres parados nueve meses al año, así que usted me dirá...”*. Ante tal panorama Juan les comenta que espera que se arreglen las cosas, pero la desesperanza del chico es evidente: *“No sé ni cómo ni quién las va a arreglar”*.

Siguiendo con este tema, destaquemos que, hacia el final del film, cuando ya el protagonista está en el sur, sufre un pinchazo, teniendo que ir a un pueblo donde le arreglan la rueda y a partir de esta excusa se muestra también la dura situación laboral de allí, incluyendo una

secuencia en la que vemos llegar al pueblo a un hombre procedente de un cortijo que va en busca de trabajadores y se dirige hacia una enorme cantidad de hombres sin nada que hacer, que esperan ser elegidos. Juan pregunta acerca de la existencia de un subsidio de paro, pero el mecánico le contesta que eso sale en los papeles y la televisión pero que luego o bien es mentira o bien llega tarde¹²⁶⁶.

Por lo que respecta a la inmigración, este asunto ya se aborda mucho antes dentro del propio transcurso del film, exactamente cuando Juan para en un bar y presencia una conversación que mantienen el dueño de éste y un argelino, preguntando el segundo si sabe si hay trabajo en la construcción de la autopista. El inmigrante se presenta como un hombre humilde y agradable que se esfuerza por comunicarse en castellano; no obstante, según el dueño, esta gente viene aquí a trabajar para regresar luego a su país, comprarse un terrenito y hacerse los amos. Sin embargo, el protagonista le dice que son pobre gente, a lo que el propietario del bar, casi indignado, le replica que vuelven forrados a su casa porque son unos rácanos y que, si es que es cierto que no tienen dinero, no se fía nada de *“estos moros; son como gitanos”*¹²⁶⁷.

Destacado sucintamente de qué forma el film alude a estas migraciones, detengámonos en la imagen que proporciona de la emigración a Alemania o, mejor dicho, de la situación de tres emigrantes que regresan temporalmente a España. Este asunto se aborda a partir del encuentro de Juan con tres personajes, Rafael, “El Piernas” y “la Milagrosa”, todos ellos de visita a España. En el contexto de una simple conversación entre ellos se tratan numerosísimos temas de gran calado relativos a la experiencia migratoria, a saber: las libertades de las que gozan en Alemania en contraposición con España y sin plantear en este caso el deseo de volver¹²⁶⁸; el desfase tecnológico de su país¹²⁶⁹; el no saber ya si son de aquí o de allá¹²⁷⁰, pues incluso chapurrean el

¹²⁶⁶Es interesante toda la conversación que mantienen en relación a este asunto, de ahí que hayamos optado por transcribirla: Juan: *“¿Usted sabe desde cuándo no hay trabajo?”* / Mecánico: *“Yo creo que desde Navidades, cuando la aceituna, trabajo en serio quiero decir, alguna chapuza de nada siempre se hace, bueno, la hacen los que tienen suerte, los que están bien vistos. Vamos, los que no levantan la voz y tragan con todo.”* / Juan: *“Pero hay un subsidio, creo yo.”* / Mecánico: *“Sí, los papeles y la televisión hablan de eso, pero yo creo que eso es una puñetera trola. Bueno, y si es verdad, hasta que llegue se puede haber quedado uno tieso.”* / Juan: *“Y entonces, ¿qué hacen?”* / Mecánico: *“¿Y qué pueden hacer? Nada, esperar. Es el apeador de ese cortijo grande que se ve a la izquierda, según entra usted en e pueblo. A lo mejor hay faena [...]”*.

¹²⁶⁷El diálogo exacto que mantienen es el que sigue: Juan: *“Pobre gente.”* / Dueño del bar: *“¿Pobres? Éstos se vuelven forrados a sus casas. Se lo digo yo. Lo que pasa es que son unos rácanos, no se gastan una peseta.”* / Juan: *“Yo creo que no la tiene.”* / Dueño del bar: *“Pues si no la tienen, que no vengán a España. No me fío nada yo de esos moros, son como gitanos”*.

¹²⁶⁸Esta idea queda muy clara en la siguiente parte del diálogo: Piernas: *“Para mi el plan de España como ahora, de vacaciones y casi deseandito que se termine.”* / Juan: *“¿No me digas que aquí os tratan tan mal?”* / Milagrosa: *“No es el trato, es que aquí no tenemos las comodidades ni la libertad que tenemos allá”*.

¹²⁶⁹De manera casi anecdótica se considera el asunto, concretamente es El Piernas quien alude al tema: *“Como que ni voltaje había [en el pueblo] para mi Philishave”*.

¹²⁷⁰Este asunto se aborda de una manera muy clara en las siguientes frases: Juan: *“Os veo muy bien, ¿eh?”* / Rafael: *“Sí, no nos podemos quejar, ¿no? También son muchos los años que llevamos, que ya no sabe uno si es de aquí o de allá, o de ninguna parte”*.

alemán y uno de ellos se ha casado con una alemana¹²⁷¹; cómo ha cambiado la situación para los que llegan a partir de 1973¹²⁷²; los marcos que mandan mensualmente a la familia¹²⁷³ y la voluntad de presentar el proyecto migratorio como exitoso, ejemplificado en el Mercedes en el que viajan¹²⁷⁴. Tal es la imagen de éxito que proyectan que el protagonista se siente impelido a mentir, explicándoles que posee un negocio de venta de motos que cuenta con máquinas de importación, así como dice tener una amiguita sueca un Torremolinos esperándole¹²⁷⁵ [Fig. 139].



Fig. 139

En definitiva, en el transcurso de una secuencia no muy dilatada se condensa mucha información sobre la emigración exterior, algo que podemos hacer extensivo a otras problemáticas que plantea el film; es decir, sin profundizar demasiado en los temas se exponen muchas cuestiones, una tras de otra con el único hilo conductor del viaje del protagonista; de hecho, este modo de plantear muchos asuntos desconectados entre sí, sin emitir reflexiones sobre ellos, fue

¹²⁷¹Juan mostrará el asombro en los siguientes términos: “Cualquiera os conoce, chapullando el alemán y con semejante equipo”.

¹²⁷²Esta cuestión se aborda a partir de las siguientes consideraciones: Milagrosa: “¿Te acuerdas lo que te dije hace años? Entonces debías haberte venido con nosotros. Ahora ya, aunque quisieras, está cerrado el cupo.” / Juan: “¿Y quién te ha dicho nada? Si no quise irme entonces, menos iba a querer ahora que ya me he situado. Por ahí delante están volviendo la mayoría de vosotros.” / Rafael: “Sí, es verdad, nosotros porque somos de los más antiguos, que sino de vuelta a casa y con el rabo entre las piernas. Déjale, que cada uno sabe lo suyo”.

¹²⁷³Los emigrantes le reprochan que vaya a ver poco a su madre puesto que ésta ya ha envejecido mucho, un asunto que contraponen a cómo ellos se preocupan por los suyos al mandar remesas cada mes, más exactamente: Milagrosa: “Igual eres capaz de pasar de largo sin acercarte a ver a tu madre, que la tienes muy desatendida, ¿sabes, Juanito?” / Juan: “¿La habéis visto? ¿Qué tal está?” / Milagrosa: “Se queja mucho de estar tan sola, la tienes muy abandonada, no la escribes, no la mandas nada y ahora que puedes... ya ves, nosotros, alimentando desde allí a toda la familia.” / Piernas: “Mil marcos les envío yo casi todos los meses, ¿y tú?” / Juan: “No, si ya lo tenía pensado, lo que pasa es que se va el tiempo...” / Milagrosa: “Ten corazón hombre, ten corazón, no sabes cómo está la pobre.” / Rafael: “Ha envejecido mucho”.

¹²⁷⁴Transcribimos a continuación la conversación que mantienen al respecto: Piernas: “Bueno Juanillo, ¿qué te parece nuestro cacharro?” / Juan: “Já, como prosperamos, eh, amigos, no está mal, no está mal, pero tened cuidado no venga ahora el dueño y nos encuentre aquí merodeando.” / Rafael: “Pero qué dices, chalado.” / Piernas: “¿A ver qué te crees tú que es como antes? Macho, de aquellas aperturas ni te acuerdes”.

¹²⁷⁵Un asunto el del taller que plantea del siguiente modo: Rafael: “Oye, y tú qué haces, ¿sigues con la mecánica allí en Madrid?” / Juan: “Yo ahora estoy muy bien, aquí no se vive tan mal hombre, me he independizado y me he instalado por mi cuenta en un asunto de venta de motos, máquinas de importación, producto caro, nada de chatarra nacional. No sé si sabéis en Madrid, al lado de la tienda de Ángel Nieto, el campeón, tengo yo la mía. Ahora me voy a Torremolinos a darme un garbeo, como está mandado, aprovechando el puente. ¿Pero qué os habéis creído?”. Por lo que respecta a la chica, dice lo siguiente: Milagrosa: “¿A dónde irás tú, a dónde irás?” / Piernas: “Pues a dónde va a ir, mujer, de conquista.” / Juan: “No, verás, tengo una amiguita.” / Rafael: “¿Qué dices?” / Juan: “Tengo una amiguita, que tengo una amiguita en Torremolinos y me espera.” / Rafael: “¿Golfo, que eres un golfo!” / Juan: “Una sueca, que no puede vivir sin m”.

una observación que en varias ocasiones le reprochó la crítica, especialmente aquella de izquierdas, aunque cabe decir que cosechó unos buenos resultados, en términos de exhibición, y también fue galardonado en el X Festival Internacional de Moscú. Mencionemos, sin embargo, las palabras que le dedicó José María Latorre en tanto que resumen muy bien ciertas consideraciones efectuadas por parte de la crítica: “*Demasiadas cosas para un film apretado y vulgar que nunca llega a trascender su insuficiencia ni permite ironizar sobre el sentido de su propia utopía, desintegrándose en una pesada mezcla de simbologías, frases hechas, falso lenguaje coloquial e incidentes de todo tipo para mejor concienciar, que no logran ocultar lo inverosímil del proceso del personaje, lo forzado del itinerario que se narra*”¹²⁷⁶.

Tras el periodo cronológico de auge de la emigración española en Europa decae de manera muy acusada el interés por abordar esta temática, teniendo que esperar hasta fechas recientes para que ciertos cineastas hayan querido recuperar la memoria de este episodio, encontrando al respecto una primacía de acercamientos desde la no ficción -si bien, tal como veremos, no únicamente- y con títulos destacados como *La memoria interior* (María Ruido, 2002), *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2004), *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (Carmen Comadrán, 2007) o *Penélopes, guardianas de la memoria* (Juan Ramón Barbancho, 2012).

Antes, sin embargo, podemos traer a colación dos realizaciones de menor relevancia como son *Treinta años de paso / Dreißig Jahre darzwischen* (Marina Caba Rall, Lourdes Izaguirre Ondarra, 1999) y *Caminos* (Alcides Chiesa, 1996), el primero consiste en una propuesta basada íntegramente en testimonios, concretamente en ocho personas que narran sus experiencias en Alemania, desde las circunstancias que les impulsaron a comenzar su aventura migratoria así como sus vivencias en el nuevo país, concediendo una especial atención al asociacionismo y a las actividades que allí desempeñan (fiestas, reuniones,...), así como también el futuro que les espera a estas organizaciones. El segundo se centra en un aspecto muy concreto: la necesidad de buscar una tarea ocupacional a los emigrados que han vuelto de Alemania jubilados, un asunto llevado a

¹²⁷⁶En LATORRE, José María: “El puente”. *Dirigido por...*, núm. 42, marzo 1977, pp. 39-40. Por lo que respecta a las valoraciones que emitió la prensa de la época mencionamos las siguientes que permiten realizar un buen recorrido por las cuestiones comentadas: BENITO, Santiago de: “X Festival Internacional de Cine de Moscú”. *Cinema 2002*, núm. 32, octubre 1977, pp. 28-32; CRESPO, Pedro: “El Puente, de Juan Antonio Bardem”. *ABC*, 16-03-1977, p. 65; FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: “El Puente. Sainete trashumante”. *El País*, 17-03-1977, p. 29; GALÁN, Diego: “El Puente”. *Triunfo*, núm. 738, 19-03-1977, p. 58; GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: “El Puente”. *Pueblo*, 18-03-1977, p. 27; GONZÁLEZ EGIDO, Luciano: “El Puente”. *Gaceta Ilustrada*, marzo 1977; HEREDERO, Carlos F.: “El Puente. Aventura del motorista fantástico”. *Cinema 2002*, núm. 27, mayo 1977; HERRERO-VELARDE, José Ángel: “El Puente”. En EQUIPO RESEÑA: *Cine para leer, 1977*. Bilbao: Mensajero, 1978; LAHOSA, J. E.: “El Puente”. *El ciervo*, núm. 304, marzo 1977, p. 25; MONTEJO, Rafael: “El Puente”. *Cinema 2002*, diciembre 1976, pp. 48-49. Existe un estudio sobre este film que considera la temática migratoria, véase al respecto: GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “Cine e inmigración. ¿“El puente” a la felicidad?”. *Quaderns de Cine (Cine i emigració)*, núm. 6, 2011, pp. 83-93.

cabo por el proyecto “Adentro”.

Mencionados estos films, detengámonos en las películas citadas de la década de los 2000, no sin advertir que las más relevantes corresponden a las dos citadas en primer lugar, siendo muy diferentes además entre ellas. Pues bien, por lo que atañe a la primera, *La memoria interior*, se trata de una realización que manifiesta un planteamiento muy singular, dentro del corpus dedicado a la emigración, en tanto que tiene unos objetivos que sobrepasan la idea de exponer la memoria familiar de la directora, concretamente de sus padres, emigrados a Alemania. Si bien este asunto es el detonante, no se queda en compilar experiencia, sino que emite una reflexión sobre cuestiones de gran calado, tales como la propia construcción de la memoria, los puntos en común y diferenciales entre el concepto de historia y la memoria oficial y, en definitiva, plantea la necesidad de crear y articular una historia que no sólo sea institucional sino fruto de una comunión entre experiencias personales y las colectivas. Al mismo tiempo, ésta debe contemplar en sí una variedad de memorias distintas que configuren un resultado plural más allá de los procesos de institucionalización que han contribuido a construir una historia de corte oficial; en resumidas cuentas, actuar conforme al deber de memoria. Y para poder lograr este discurso a distintos niveles, es decir, yendo más allá de las propias vivencias de sus padres para generar una reflexión sobre los procesos de articulación que conectan la memoria y la historia, la realizadora recurre a varias fuentes para transmitir sus consideraciones, acudiendo a textos de distinta naturaleza tales como el *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe, *Las formas del olvido* de Marc Augé, *Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular* de Valerie Walkerdine, *Inmemory* de Chris Marker y *Étrangers à nous-mêmes* de Julia Kristeva¹²⁷⁷. Y el modo de emplearlos no es sólo en términos de suelo teórico, sino que directamente coloca citas, extractos de estos textos, tejiendo a lo largo del metraje un recorrido que conjuga, al mismo tiempo, realidades e ideas, siendo unas la parte sustancial de las otras y siempre entrelazadas gracias al papel preponderante de la voz en *over* de la propia realizadora que, en primera persona, no sólo expresa su memoria, sino que ejerce su deber de memoria. También en el terreno de las fuentes audiovisuales emplea materiales externos a la realización tales como *Octubre* (Октябрь, Serguei Eisenstein, 1928) o una entrega del NO-DO. Y es que, de hecho, la propuesta empieza con una cita, exactamente con un extracto de la conversación que mantienen Mefistófeles y

¹²⁷⁷Aludamos a las primeras ediciones de las obras empleadas por la autora: GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie / Faust. Der Tragödie erster Teil*. Tübingen: J.G. Cotta, 1808; GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Tübingen: J.G. Cotta, 1832; AUGÉ, Marc: *Les formes de l'oubli*. Paris, Payot & Rivages, 1998; WALKERDINE, Valerie: “Sujeto a cambio sin previo aviso. La psicología, la posmodernidad y lo popular. En MORDLEY, David; WALKERDINE, Valerie; CURRAN, James (Coord.): *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998, pp. 153-186; MARKER, Chris: *Inmemory. A CD by Chris Marker*. Boston: Exact Change: CDR Edition, 2009; KRISTEVA, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

Fausto en la cual el segundo decide entregar su alma al primero, si bien luego la siguiente imagen corresponde a la realizadora visionando materiales de archivo, concretamente la célebre secuencia del caballo muerto que cuelga de un puente levadizo, perteneciente al citado film de Eisenstein. Y, después de ello, se introduce una cartela con las siguientes palabras que, a nuestro entender, son las que mejor resumen la voluntad del film: *“La memoria y el olvido son solidarios, y necesarios ambos para la ocupación completa del tiempo. El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia, reencontrar en lo cotidiano la forma de lo innombrable. Pero la memoria oficial necesita monumentos: estetiza la muerte y el horror”*¹²⁷⁸. Esta cita describe a la perfección la senda por la que aboga esta propuesta y que supone dejar entre paréntesis la memoria oficial y todas las retóricas que la configuran para acercarse a la memoria familiar, afectiva o personal para procurar, así, que ésta deje de ser sólo vivencial o familiarmente transmitida, sino que contribuya a generar un espacio de memorias colectivas que ofrecer a la sociedad y legar al futuro. Y este cometido lo aborda, no sólo desde la memoria de los acontecimientos, sino también mediante la idea de los cuerpos y su dimensión como espacios de memoria en tanto que la emigración española fue el tránsito de unos cuerpos requeridos para trabajar en Europa, estableciendo una relación entre esta necesidad de mano de obra y el control biopolítico que se ejerció sobre estos trabajadores. Y todas estas cuestiones no son sólo abordadas por medio de las palabras de los testimonios o de las citas de autores, sino también por la voz en *over* de la realizadora, actuando no sólo como hilo conductor de estos distintos registros sino también como creadora de reflexión, empezando con la siguiente frase que nos parece muy significativa del suelo teórico sobre el que se configura el film: *“La memoria es*

¹²⁷⁸ Advirtamos que en el film no se señala quién es el autor concreto de los textos que aparecen en las cartelas, es al final del metraje, en los créditos, donde se indican las fuentes textuales y audiovisuales empleadas, si bien no se indica cada cartela en concreto a qué autor/obra corresponde. La que acabamos de transcribir, sin embargo, es de Marc Augé y cabe decir que se trata de una versión recortada de uno de los pasajes más importantes del libro. Para estudiarlo, hemos empleado una traducción española para poder utilizar la misma fuente que la autora; transcribimos a continuación el párrafo entero en tanto que, en su totalidad, permite contextualizar todavía mejor el film: *“El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría asemejarse al pasado, o mejor (pero solo los supervivientes podrían hacerlo y son cada vez menos numerosos) por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la memoria ordinaria la forma horrible de lo innombrable. Pero la memoria oficial necesita monumentos: estetiza la muerte y el horror. Los bellos cementerios de Normandía (por no hablar de los conventos, capillas o diversos museos que quizás un día acaparen todo el espacio en los campos de concentración) alinean sus tumbas a lo largo de avenidas entrecruzadas. Nadie puede decir que esta belleza ordenada no sea conmovedora, pero la emoción que suscita nace de la armonía de sus formas, del espectáculo impresionante del ejército de muerte inmovilizado bajo el conjunto de cruces blancas en posición de firmes y, a veces, en los visitantes de más edad, de la imagen que asocian, de un pariente o compañero desaparecido hace ya más de medio siglo; no evoca ni el furor de los combates, ni el miedo de los hombres, ni nada que restituya algo del pasado efectivamente vivido por los soldados sepultados en tierra normanda y de los cuales, aquellos mismos que combatieron a su lado, no pueden esperar recobrar por un instante la evidencia sepultada de la muerte si no es olvidando el esplendor geométrico de los grandes cementerios militares y los largos años durante los cuales las imágenes, los acontecimientos y las narraciones se han acumulado en su memoria”*, en AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998, pp. 102-103.

imperfecta, es selectiva, olvidadiza. Sólo nuestros cuerpos, transeúntes registrados, guardan el sabor amargo del precio de los más justos sueños". Y, al mismo tiempo que escuchamos estas palabras, vemos fotografías del pasado familiar de la protagonista, es decir, se deja claro desde todas las dimensiones posibles que se trata de comunicar una memoria personal para actuar frente a los mecanismos de institucionalización de la historia. Es por ello que no se pierden de vista los acontecimientos que sucedieron en ese momento, pues también la voz de la realizadora sitúa el papel que desempeñó la emigración en esta cronología, así como nos informa de qué trabajaron sus padres; sin embargo, para aproximarse a este tema lo hace a través de un viaje personal que emprendió el año 2000 y cuya función la describe del siguiente modo: *"Ahora he hecho este viaje para convertirnos en los sujetos de la historia frente a la historia de los sujetos, para detener nuestra mirada frente a la mirada impune e intransitiva de las estatuas"*. A partir de esta cita ya se puede ver que la voz en *over* emplea la primera persona, algo muy acorde con la perspectiva que guía al film, pues la dimensión personal de la memoria es sin duda un factor clave, de ahí que también se plantee este viaje como una suerte de tránsito a la memoria misma, algo que considera en los siguientes términos: *"Yo nací entre viajes continentales y aprendí pronto, amnesia de pasado, amnesia de futuro. Amnesia impuesta sobre estas últimas décadas"*; y más adelante: *"He hecho este viaje, una experiencia de memoria, para encontrarme con la memoria de mi experiencia, con los recuerdos anestesiados de los que han olvidado para que yo pueda recordar. Para una mirada interior, anterior a sus palabras en las piedras"*.

Uno de los objetivos de este viaje es el de acercarse a las condiciones en las que vivieron sus padres, informándonos de que su madre trabajó en Hamburgo entre 1963 y 1968 en una fábrica donde empaquetaba chocolate, aunque luego, en las últimas décadas, sus progenitores han trabajado para la Deutsche Carbone en Kalbach, Frankfurt, elaborando piezas de carbón prensado. Las diversas imágenes del periplo son acompañadas con entrevistas a sus padres, Dolores Ruido y Manuel López -así como a personas vinculadas al contexto laboral alemán- interrogándoles sobre varios asuntos tales como el tiempo que pasaron allí o el porqué no se llevaron a los hijos, respondiendo al respecto que era muy laborioso y el padre sostiene que sólo los andaluces se llevaban a su prole, algo que la mujer matiza añadiendo que también lo hacían los madrileños para concluir que sólo lo hacían aquellos que no tenían nada en España, ni siquiera casa donde dejarlos. También comentan que marcharse fue muy duro, pero que gracias a ello su prole pudo acceder a una educación y que es por eso que mandaban dinero, así como también en términos económicos se refieren a la renta que cobran una vez retirados. Más allá del testimonio de éstos, también se cede la palabra a Cristina Scheller, secretaria del sindicato de Carbón AG., a quien le preguntan sobre las cifras actuales de extranjeros laborando en esta rama, así como en qué consiste su trabajo como representante del sindicato. Asimismo, en esta dimensión testimonial

se cuenta con Eugenio Costa, Ramona Costa, Benito Costa y Vito Raimondi, quienes exponen sus vivencias como trabajadores extranjeros en Alemania, siendo especialmente destacable una frase que pronuncia la segunda mencionada, pues reitera ese lugar común que, con unas palabras u otras, han expresado tantos emigrantes: *“Y eso te duele porque te sientes español dentro, dices bueno, extranjero allí, extranjero aquí. No tienes decisión, como un gitano, ¿sabes? Que no tienes nada positivo”*. También abordan las distintas procedencias de los extranjeros y cómo éstas fueron fluctuando y cambiando a lo largo del tiempo, describiendo Ramona Costa el pasado en unos términos sumamente elogiosos: *“Aquello fue un tiempo maravilloso”*, refiriéndose a cómo vivían unidos, en régimen de amistad todos ellos; Benito Costa puntualiza al respecto una cuestión que no es nada trivial para comprender su punto de vista: *“Pero todos europeos”*, comentando que en aquel entonces sólo había un turco. Igualmente consideran cómo ha cambiado económicamente la situación desde que llegaron hasta ahora, pues en estos momentos la vida es mucho más cara, si bien dicen haberse acostumbrado a estar allí y no ir demasiado a España, ya no bajan por las Navidades porque ya tienen su presente montado en este país.

Pero el sentido de la realización no reside en las declaraciones de los padres, en las imágenes filmadas en Frankfurt, en la voz en *over* o en las palabras prestadas de autores, sino en la conjunción de todos estos elementos, considerando el proceso de filmación como un viaje a esa memoria interior a la que se refiere el título y que supone, para la directora, un tránsito para comprender el porqué de sus decisiones y acciones, así como intentar entender los porqués del pasado que justifican los porqués del presente y el legado migratorio cedido a los hijos¹²⁷⁹. Y, para terminar, el film recurre de nuevo al protagonismo de la voz en *over*, exponiendo cuál fue el planteamiento de la emigración española a Europa en términos de provisionalidad, así como también se alude al tránsito de fotografías y cartas entre España y estos países, incluyendo frases tan elocuentes como las siguientes: *“Éramos extraños para vosotros que vivíais entre extraños, a los que despreciabais para salvar vuestra pequeña distancia, de menos diferentes entre los*

¹²⁷⁹La voz en *over* es muy clarificadora al respecto en los siguientes términos, estableciendo puentes entre las experiencias vividas por los padres en tiempo pasado y las acciones acometidas en tiempo presente: *“Aunque tenía las reuniones de padres en el colegio, aunque más tarde os reprochamos la internalización del paternalismo de la empresa y la vida en sus barracones, siempre he sabido dónde estaba, de dónde venía, es necesario tener un atento autocontrol para evitar ser objeto del control externo, de la pena o de la caridad. Arréglatelas, no te hundas, vete sólo al médico, no contraigas deudas, no pidas imposibles. Y todo ese miedo y esa rabia que tu has pasado, todo ese miedo sigue viviendo en mí. Hoy desde mi trabajo, pienso en cómo hacer visible vuestro trabajo. La producción de la historia, la historia de la producción. ¿Cómo imaginar hoy la fábrica? ¿Cómo representar el polvo negro y los vestuarios silenciosos de cansancio y la carencia de palabras durante veinte años? ¿Cómo hacerse entender que trabajamos ya cuando no trabajamos, que honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad? ¿Cómo haceros comprender que el trabajo no nos ha hecho libres? Y todas las contradicciones y todas las dificultades de ser la más pequeña, de ser una mujer y de no responder a las expectativas. Todos vuestros esfuerzos estaban dirigidos a cambiar nuestro futuro, y el futuro cambiado se levantó entre nosotros con una distancia insalvable: Madre, llevaré el legado de tus pequeños tesoros con orgullo, para decirte aquello que nunca te he dicho”*.

diferentes. Hoy, cuando llego a casa, me siento extranjera, soy yo una extranjera, como condición, como deuda. ¿Cómo recuperar toda esa ausencia del tiempo de las fotografías? ¿Cómo acabar con el silencio y con la televisión puesta a todas horas para no preguntar?"; o más adelante: "He hecho este viaje porque yo tengo el deber de la memoria y la necesidad de relatar nuestra historia que es también la Historia".

En definitiva, un ejercicio singular dentro de las realizaciones que abordan la emigración económica española en la medida en que esta cuestión del deber de memoria y de la contraposición entre la historia institucional y la memoria personal o testimonial la encontramos con mayor frecuencia, como ya hemos destacado previamente, en el contexto de los films sobre el exilio que se acercan a la necesidad de recuperar esta perspectiva. No obstante, en la mayoría de los casos estas propuestas lo plantean en la órbita de la recuperación de la memoria histórica y en términos de hacer justicia a la memoria de los derrotados, una perspectiva, por tanto, cercana en algunos puntos a la realización que nos ocupa -en la consideración de la institucionalización de la historia, es decir, en la idea de la historia oficial articulada por varios mecanismos-. Sin embargo, ésta va más allá al juzgar, además, cuestiones biopolíticas relativas a la puesta en marcha de una política migratoria que ejerció un control sobre los sujetos, sobre los cuerpos de los trabajadores que ejercieron como fuerza de trabajo sometidas a la movilidad.

Si bien este film aboga por un carácter introspectivo, de viaje personal y de memoria interior para ahondar en los resortes que configuran la memoria y la historia, bajo un enfoque muy distinto se ha configurado el documental que atenderemos a continuación, *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2004). En este caso se trata de una película que tiene por objetivo profundizar con gran detalle en la experiencia migratoria de los españoles en Alemania, concretamente en Núremberg. Para hacerlo, parte del testimonio de algunas de las personas que vivieron estas circunstancias, dando especial protagonismo a tres de ellas, fundamentalmente a Josefina Cembrero Marcilla, pero también a Leonor Mediavilla y Victoria Toro, así como se emplean otros testimonios significativos no tanto por sus experiencias personales como por el papel que desempeñaron en términos oficiales, caso de Álvaro Rengifo, director del Instituto Español de Emigración entre 1964 y 1966; Heiz Seidel, delegado de la comisión alemana en España en 1962; Hans Pieter Sieber, delegado de empresas suizas en España; Alberto Torga, párroco español en Núremberg; Heidi Stroinski, una trabajadora social; o Fernando Reinlein, un antiguo miembro de la Unión Militar Democrática¹²⁸⁰. En realidad, se parte de una persona en concreto, Josefina Cembrero, y de una ocasión determinada: el viaje que se dispone a emprender

¹²⁸⁰Por lo que respecta a la nómina total de testimonios, éstos son los que siguen: Josefina Cembrero Marcilla, Leonor Mediavilla, Victoria Toro, Álvaro Rengifo, Heinz Saidel, Hans Pieter Sieber, Josefa Pérez, José Luis Leal, Alberto Torga, Pedro Serrano Molina, Virginia Sánchez Benítez, Víctor Ganto, Heidi Stroinski, Antonio Fernández, Juan Chacón, Fernando Reinlein.

para recordar el que hizo hace cuarenta y dos años hacia Núremberg y que ahora permitirá al espectador acercarse a las vivencias de otra amiga suya, Leonor Mediavilla, quien se quedó allí trabajando, así como a Victoria Toro, dispuesta a volver a España ahora con su madre muy mayor y enferma, entre otros españoles residentes en esta urbe. Pero además de los avatares concretos de estas personas, seleccionadas y organizadas de tal manera que el documental pueda abordar muchos asuntos y de una manera ordenada, también se incluyen a lo largo del metraje imágenes en movimiento de varios archivos, fundamentalmente actualidades de noticiarios y materiales de diferentes televisiones, así como fotografías de varios fondos y de particulares¹²⁸¹. Por lo que respecta al pasado de los testimonios, simplemente conoceremos el de la protagonista y el de Victoria Toro; en lo que se refiere a la primera, se nos informa que era la mayor de seis hermanos y que desde los catorce o quince años trabajó, primero en el pueblo y en Madrid para poder ganar más dinero, protagonizando por tanto una primera emigración interior antes de partir a Alemania; por su parte, la segunda especifica su procedencia de Extremadura, exactamente del municipio de Alia, un territorio en el que sufrían devastadoras sequías además de carecer de luz, de agua y de la posibilidad de ganar suficiente dinero, de ahí que para ayudar a sus hermanos pequeños sintiera la necesidad de salir de España. En relación al caso de Leonor Mediavilla, en esta ocasión no se aborda su pasado sino su paso y permanencia en Alemania, donde ha luchado por los derechos de los trabajadores españoles y donde se ha empleado en el área de trabajo social en Cáritas desde hace treinta años.

Además de interesarse por el pasado de las protagonistas, el film se estructura para poder dar cuenta de los principales aspectos de la experiencia migratoria, teniendo en cuenta cómo se organizaron los viajes y la recepción de trabajadores españoles en Alemania, cómo fue el tránsito en tren de los emigrantes, la llegada, las condiciones laborales y el barraquismo, el papel desempeñado por el Centro Español, la dureza de aclimatarse en el país de recepción, los problemas de integración, el asociacionismo y la vida cotidiana organizada en torno a la comunidad española, cómo se sintieron entre los alemanes, las condiciones de la vivienda, el retorno y el desarrollo de una conciencia social y politización por parte de la colectividad emigrada, incluyendo cómo vivieron desde la distancia los sucesos acaecidos en España. No entraremos en detalle, evidentemente, en cómo se abordan todos estos asuntos en la particularidad de la experiencia de los varios testimonios presentes en la realización, sino que simplemente trazaremos una visión general de cómo se plantean a grandes rasgos cada uno de ellos para así

¹²⁸¹En relación a la procedencia de estas imágenes de archivo, ésta se concreta en las siguientes: NO-DO (Filmoteca Española), Institut National de l'Audiovisuel (INA), Deutsche Wochenschau GMBH, Televisione Svizzera (metraje del RTSI), Filmoteca de Catalunya, DRS/Telepool GMBH, Gaumont Pathé Archives, ZDF, RTVE y fotografías de archivo procedentes de los fondos de Jean Mohr, Publio Mondéjar, Agencia EFE y otros particulares, así como también imágenes particulares de Super 8.

poder tener un buen ejemplo más de cómo los españoles han reflejado por medio de los films su estancia migratoria en Alemania.

Consideremos, pues, de manera muy sucinta, cómo se tratan los temas que hemos distinguido, comenzando por el caso del viaje y recepción de los trabajadores españoles, un asunto donde intervienen los ya mencionados Álvaro Rengifo, encargado de explicar la situación de beneficio mutuo que encontraron en la migración España y Alemania; Heinz Side, quien por su parte manifiesta que lo que buscaban urgentemente eran trabajadores especializados y que, al no encontrarlos, ascendieron a los alemanes y buscaron mano de obra en otros países; y Hans Pieter Sieber, responsable de comunicar cómo se organizaron los trenes para evitar incidencias en los envíos masivos de trabajadores. Además, justamente sobre el tránsito de España a Alemania varios testimonios ahondarán en la dureza del viaje: Josefina Cembrero insiste en las pésimas condiciones en las que estuvieron en el interior de trenes de madera, así como Victoria Toro subraya la vejez y las malas condiciones del transporte, pues era ruidoso, olía mal y todos ellos eran tratados como caballos, mirándoles hasta los dientes y desnudándolos. Asimismo, Josefina Cembrero explica que, más allá de la gente que poseía un contrato, muchos subían a esos trenes para bajar en Francia y esconderse para pasar los Pirineos. En cuanto a la llegada, manifiestan también su desengaño en el trato que recibieron, pues sólo al llegar oyeron en español por los altavoces que a quien arrojase un vaso por el andén le descontarían dinero del sueldo, siendo tratados con mucha dureza y cuestionando sus hábitos desde el comienzo. También Victoria Toro comunica su descontento con respecto al hecho de que les colgaran cartones delante y detrás, tratándoles como números, como ovejas dice, y no como personas, acercando esta situación a cómo clasificaron a los judíos. Asimismo, también Leonor Mediavilla se muestra muy dolida para con el trato recibido, pues tras gritarles que se pusieran en fila, los españoles exclamaban que no querían tener un número colgado del cuello porque no eran sacos de patatas, un viaje que dice les marcó a todos muchísimo en tanto que fue humillante.

No más positivos se muestran a la hora de abordar las condiciones laborales otro par de testimonios correspondientes a una empleada en una fábrica textil y a un obrero en una fábrica de motores, aludiendo éste al estado de la vivienda: habiendo vivido en barracas y alojándose cuatro personas en cuatro camas en una habitación de un



Fig. 140

metro y medio de ancho por dos metros de largo, subsistiendo en unas circunstancias nada acordes con la dureza del clima, que llegaba a alcanzar los treinta grados bajo cero. También, en tanto que testimonios, una pareja de españoles visita las barracas de la Camelia Vert [Fig. 140], donde

vivieron y donde se alojaron gran parte de españoles correspondientes las primeras expediciones de 1961. Además de tener que vivir separados hombres y mujeres, las condiciones de espacio y climatológicas hicieron de aquel capítulo uno de los más duros de la experiencia migratoria y, naturalmente, en este ambiente de aislamiento y vida enfocada únicamente al trabajo, el Centro Español adquirió una especial relevancia como lugar de encuentro y de ocio. Un sitio en el que encontraban una alegría que contrastaba con la situación laboral a las que estaban sometidos y a las dificultades de aclimatación, un asunto que Josefina destaca al comentar que, al trabajar en el gran almacén Quelle, se hallaba inmersa en un entorno absolutamente mecanizado, donde había más máquinas que gente y, además, todas ellas estaban vigiladas y eran registradas al salir para comprobar que no se habían llevado nada. Victoria remarca, por su parte, la dificultad de seguir el ritmo en tanto que no podían ir por debajo de las máquinas, mientras que Leonor explica que el permiso de residencia iba ligado al permiso de trabajo, de manera que estabas atado a una empresa y te encontrabas en una situación de constante incertidumbre. Y en este mismo marco, aluden también a la difícil integración en la sociedad alemana, declarándose incluso desconocedores de cómo es la ciudad que les acoge, sosteniendo que la han conocido muy tarde y más bien cuando la han enseñado a amigos o familiares. Incluso quien fuera un trabajador español, José Luis Leal, afirma que tenían reparos en entrar en un bar para no molestar porque, según explica, los alemanes te provocaban, te insultaban, y la pelea estaba servida, así que para no tener problemas se limitaban a ir a sitios de españoles; asimismo comenta que si te veían con el pelo moreno se juntaban dos o tres y te sacudían, de ahí que tuvieras que ir en grupo, estableciendo un paralelismo con lo que sucede hoy en día a los turcos. Es precisamente junto con estas declaraciones cuando se emplea metraje de la revista *Imágenes*, concretamente la entrega nº 942 (01-01-1963) titulada “Trabajadores españoles en Alemania”, en la cual se muestra el feliz intercambio alimenticio entre alemanes y españoles, evidenciando la parcialidad y deformación total de las imágenes ofrecidas por parte del régimen para con la realidad de los hechos, a tenor de los relatos de los testimonios. Heidi Stroinski también comenta que los alemanes se sintieron intimidados, invadidos ante el alud de españoles, en la mayoría de los casos hombres y solteros, expandiéndose rumores de que molestarían a las alemanas y se las quitarían a los locales. Ante tal panorama, se insiste en la importancia del asociacionismo, en la relevancia de hacer una vida colectiva y celebrar fiestas, explicando anécdotas y recordando los guateques que organizaban. Todo ello para paliar, como explica Josefina, las “*Muchas soledades, muchos desarraigos, muchas tristezas; nos encontrábamos muy indefensos*”, es decir, dada la exclusión de la sociedad de acogida se reforzaban y estrechaban muchísimo los lazos entre la comunidad emigrante. Vivían, además, pendientes del envío de remesas a los familiares, si bien cuando iban allí notaban que el dinero sólo servía para tapar agujeros, pero no para mejorar realmente la situación; o se

empleaba para comprar elementos básicos como una chaqueta, explicando Victoria que su padre jamás había tenido una y que se sintió tan contento al disponer de tal prenda.

En cuanto a las condiciones de vivienda y a propósito del modo en el que vivían, una vez ya se habían establecido de una manera menos provisional y abandonaban las barracas para estar con la familia, según explica un clérigo en Núremberg se veían obligados a vivir en habitaciones que no reunían ni tan siquiera las condiciones de habitabilidad, si bien era la única salida para poder traer a las familias, ocupando las viviendas que los alemanes rechazaban por antiguas, instalándose éstos en otras en mejor estado. Sin embargo, fueran cuales fueran las condiciones en las que vivían, una preocupación a la que ya hemos aludido en varias ocasiones y que aparece repetidas veces en varios films es aquella que tiene que ver con regresar a España de manera triunfante, explicando el eclesiástico este fenómeno a partir de lo que define como “síndrome del emigrante” y que sintetiza en la voluntad de trabajar todo el año sin gastar nada para volver a España con un Mercedes y sin contar las penurias vividas. También Josefina reincide en este asunto, explicando que para los hombres era importante llegar con coches bonitos, así como en general era preciso dar una imagen de buen estatus social, traer televisores más grandes de lo normal o cortinas alemanas; en definitiva, algo que marcara la diferencia.

Para terminar este recorrido a través de los temas que plantea este film, baste aludir a la cuestión del desarrollo de la conciencia social y la politización de los emigrantes, así como al modo en el que vivieron los hechos políticos acaecidos de manera contemporánea en España, un asunto que también se abordara a partir de experiencias personales. Destaca al respecto especialmente el caso de Leonor, quien explica que fue gracias a las malas condiciones laborales en las que debía trabajar que tomó conciencia social, así como Josefina asemeja la situación de desamparo laboral en la que vivían con el panorama actual de los inmigrantes, explicando la importancia que tuvo para ella el conocer los sindicatos y una organización juvenil en concreto, la Juventud Obrera Católica (JOC), de la cual ella fue presidenta. En definitiva, arguyen la necesidad que sintieron de reunirse y tomar conciencia en tanto que clase obrera, así como también Josefina establece que en Alemania gozaban de mayor libertad para reunirse, madurando muchísimo en ese terreno; no obstante, según el testimonio del religioso, a pesar de que era una minoría la gente comprometida, éstos lucharon para abrir los ojos al resto. Además, sintieron la necesidad de solidarizarse con la situación española, algo que en la película se expone por medio de la incorporación de un film en Super 8 que recoge una huelga de hambre de mayo de 1975 contra las penas de muerte a las que condenaron varios militantes de ETA y el FRAP. Asimismo, Leonor explica la repercusión que tuvieron para la comunidad emigrada los fusilamientos de este año, pues en cierta manera sirvieron para que parte del pueblo alemán se solidarizara con la realidad española, así como también alude a las distintas manifestaciones y ocupaciones anteriores de la

embajada en Bonn y el consulado en Múnich en el marco del Proceso de Burgos. Igualmente se insiste en el importante rol desempeñado por parte del Partido Comunista y su destacada presencia entre los trabajadores; incluso Victoria declara que había chicas que no tenían ni idea de qué eran los comunistas, como en su caso, pero se sentían contentas de ser partícipes de algo. Y antes de terminar con este asunto, refirámonos a la intervención de Fernando Reinlein quien, en tanto que antiguo miembro de la Unión Militar Democrática (UMD), expone la preocupación que existía por parte del régimen en relación a los movimientos disidentes, así como menciona la creación en 1971-1972 por parte de Carrero Blanco de los servicios de documentación de Presidencia del Gobierno, no sólo orientados a vigilar universitarios, clérigos y obreros, sino que también se proyectaban a la comunidad emigrada, existiendo antenas en los consulados y embajadas destinadas a controlar que éstos no hiciesen un uso demasiado extenso de las libertades que suponía la democracia, atentos al peligro que implicaba el contacto entre la comunidad emigrada y la exiliada.

El film termina, sin embargo, considerando el momento en el que concluyó el auge migratorio y en el que se produjeron numerosos regresos de emigrantes, explicando los testimonios cómo en aquel momento resurgieron grupos neonazis y se desarrollaron importantes corrientes de xenofobia, quedando menos extranjeros y siendo culpabilizados de la situación de paro del momento, dándose a entender que era por su culpa que los alemanes perdían sus puestos de trabajo y dificultándose mucho más las relaciones entre foráneos y alemanes. Fue en ese periodo cuando muchos españoles volvieron; incluso, ya en 1973, el ministro de trabajo, Walter Arent, prohibió que la administración contratara más extranjeros y muchos de los que estaban allí regresaron, bien porque la situación había empeorado, bien porque incluso muchos ya habían hecho tal esfuerzo físico que médicamente les era aconsejable volver. Pero, ¿de qué manera ven los testimonios del film el retorno? Josefina regresó porque le falló su salud, explicando que tampoco el retorno lo vivió demasiado bien al ver que los que se habían quedado, los que no habían sufrido todas esas penalidades, ahora tenían buenos puestos de trabajo o eran funcionarios, produciéndose incluso enfrentamientos entre familiares al no reconocer el esfuerzo que ellos habían hecho, un tema interesante en tanto que completamente desatendido por los otros films. No obstante, la reflexión más relevante y que tiene parangón en declaraciones de muchos testimonios correspondientes a otros films es la que plantea José Luis Leal y con la que terminamos el recorrido a través de los principales aspectos que sugiere esta realización: *“La primera generación yo diría que es la generación de los cuerpos partidos, porque tienen la cabeza allí y los pensamientos aquí, tienen el cuerpo allí y el corazón un poco aquí, entonces es una situación que ha sido y seguirá siendo difícil”*.

Podemos afirmar, por consiguiente, que tanto esta propuesta como *La memoria interior* aportan dos perspectivas muy distintas y muy completas cada una de ellas que, al mismo tiempo, vistas en conjunto se complementan muy bien para ofrecer, desde el terreno de la no ficción, una visión muy rica y precisa que contribuye a configurar un valioso panorama sobre las migraciones hacia Alemania. De una manera menos general o ambiciosa y partiendo de unas premisas más localistas o concretas son los acercamientos que nos ofrecen las otras dos propuestas de no ficción a las que ahora nos referiremos, *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (Carmen Comadrán, 2007) y *Penélopes, guardianas de la memoria* (Juan Ramon Barbancho, 2012), de ahí que simplemente las consideremos de una manera más superficial y sin entrar en demasiado detalle. Hemos optado también por abordarlas juntas, dado que ambas guardan una notable proximidad, más allá de tratarse de realizaciones que no superan la media hora y ser más modestas en términos de producción, en tanto que ambas focalizan su atención en mujeres, en el primer caso protagonistas directas de la emigración a Alemania y en el segundo esposas o hijas de hombres que emigraron a dicho país en la mayoría de los casos. Por consiguiente, estas películas emplean dos filtros para acotar el acercamiento a la cuestión, pues por una parte reducen el origen geográfico -en el primer caso sólo mujeres del municipio de Béjar y en el segundo originarias y residentes de la Sierra de Huelva y Córdoba- mientras que por otra abordan la temática sólo desde la condición femenina. Atendamos sin embargo, aunque sea de una manera sucinta, a cada una de ellas, comenzando por la primera mencionada, de doce minutos de duración, de la cual debemos indicar que se trata de una producción de Tierravoz Producciones, con la participación de TRAHOSA (Asociación de Mujeres Trabajadoras del Hogar de Salamanca), AMUS (Asociación de Mujeres Socialistas), AMDEVE (Asociación de Mujeres Deobriga Vertorum) y en colaboración con el Área de Bienestar Social de la Diputación de Salamanca y CEAS Béjar. Por tanto, como bien se puede intuir a tenor de algunas de las instituciones que hay detrás, esta iniciativa tiene por objetivo rescatar uno de los episodios locales y dotarlo de la importancia que merece, algo que ya se intentó en 2008 en el marco de las ferias de San Miguel, pues el Ayuntamiento de este municipio decidió homenajear a estas mujeres emigrantes y proclamarlas ciudadanas ilustres. Centrándonos en el propio film, éste parte de la premisa de que las primeras trabajadoras españolas que partieron a Alemania fueron aquellas que procedían de Béjar, localidad española de la provincia de Salamanca, un asunto que considera sin emplear testimonios y utilizando únicamente una voz en *over* femenina que explica y contextualiza esta emigración. Es decir, sí que para configurarlo se ha tenido en cuenta las experiencias de estas mujeres, pero la película simplemente las muestra en ocasiones concretas y sin cederles la palabra; en cambio, sí que tienen un gran protagonismo sus fotografías, constituyéndose en un elemento de notable significación para ilustrar este capítulo. Este episodio

se plantea considerando la importancia que tuvieron estas mujeres al emigrar en una fecha tan temprana, cogiendo un autobús en marzo de 1960 con destino a Remscheid. El motivo de partida derivó de la mala situación económica que atravesaba el lugar, pues ya desde hacía años el panorama de la localidad era muy delicado dado el mal momento por el que pasó la industria textil de la región, cerrando la última de las fábricas activas en la zona de la firma Rocamora, conocida como la Fabril de Rocamora -su nombre oficial era el de Industrial Lanera S.A. (ILSA)-. Con ello se clausuró el desarrollo de este sector que, si bien desde 1936 estuvo en auge, en la década de los cincuenta ya entró en plena decadencia¹²⁸². A pesar de que se expongan las causas, el núcleo de la propuesta se centra en el periplo y estancia de las bejaranas en Alemania, partiendo un total de cuarenta y tres mujeres que primero fueron hasta Salamanca y desde allí hasta Burdeos, donde hicieron un alto en el camino, para luego alcanzar Remscheid, donde se hallaba la industria en la que iban a trabajar, la Johann Wülfig & Sohn¹²⁸³. De esta organización se destaca el papel de Horst Kubiak, jefe de personal de esta empresa, quien hizo el viaje con estas mujeres hasta Alemania; nos encontramos, por tanto, en el terreno de la emigración con previo contrato. Una vez llegaron a su destino se alojaron en la “Residencia de las austríacas”, un nombre que deriva de albergar mayormente a mujeres de dicha nacionalidad, aunque en breve se habilitaron unos almacenes para constituir una residencia española, llamada por las mujeres “Residencia del castañar”, denominación que procede de uno de los núcleos de población de Béjar. No obstante, a lo largo de los años fueron llegando más emigrantes y se crearon nuevas residencias: Dahleran y Hildegardstr alojaban hombres y mujeres y la Dahlhausen únicamente a mujeres.

En relación a la segunda producción considerada, *Penélopes, guardianas de la memoria* (Juan Ramon Barbancho, 2012), se trata de una propuesta de veinticinco minutos articulada a partir de ocho testimonios de mujeres de la sierra de Huelva y Córdoba. En este caso, a diferencia del anterior, no incluye ningún testimonio gráfico, sino que son las palabras y experiencias de estas personas las que configuran la totalidad del film. Se trata de una producción de la Sierra Centro de Arte que cuenta con una beca de residencia de artistas y con la colaboración de La Fragua Artist Residence y de la Fundación Audiovisual de Andalucía, articulada a través de estas

¹²⁸²Por lo que respecta a la emigración de estas mujeres y el panorama del sector textil en la localidad, destaca especialmente el siguiente artículo: SÁNCHEZ MARTÍN, Javier Ramón: “Aquellas bejaranas que se fueron a Alemania en los años sesenta”. *Revista de Ferias y Fiestas de Béjar*, agosto 2009, sin paginación. Asimismo, sobre la situación de esta industria en esta zona el mismo autor tiene textos de gran interés, véanse al respecto los siguientes: SÁNCHEZ MARTÍN, Javier Ramón: “La industria textil de Béjar en el siglo XX y en los albores del XXI”. En HERNÁNDEZ DÍAZ, José María; AVILÉS AMAT, Antonio (Coords.): *Historia de Béjar*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, vol. II, pp. 81-129; SÁNCHEZ MARTÍN, Javier Ramón: “La ciudad de Béjar y su patrimonio industrial textil”. En AA.VV.: *Una mirada a nuestro patrimonio industrial*. Madrid: Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Madrid (COIIM), Fundación Juanelo Turriano, 2010, pp. 12-33.

¹²⁸³Si bien esta fábrica cerró sus puertas en 1997, antiguos trabajadores de la misma decidieron constituir una asociación y crear el Museo Wülfig, siendo factible visitar las instalaciones.

ocho mujeres, cuyos nombres y procedencias son los que siguen: Escolástica Martín, Carmela Martín y Rafaela López, de Santa Ana la Real; Ángeles Romero, de La Corte de Santa Ana la Real; Elena Sánchez, Carmen Tapia y Josefa Martínez, de Belalcázar; y Manuela Pérez, de Castaño del Robledo. De éstas, seis corresponden a esposas de hombres que partieron a trabajar a Alemania y dos son hijas de emigrados a dicho país, procurando abordar el fenómeno migratorio desde el punto de vista de los que se quedan, afirmando el realizador que ha elegido a mujeres en tanto que a lo largo de la historia han recibido menor atención y todavía más las que no protagonizaron de manera directa los fenómenos migratorios; por ello, cede la palabra a quienes han tenido menor visibilidad en esa doble dimensión¹²⁸⁴. Se trata, pues, de atender a quienes administraron el dinero que llegaba, pero también a quienes tuvieron que acostumbrarse a la ausencia de los maridos o de los padres; además, todas estas mujeres no sólo comparten un mismo origen y residencia en un entorno geográfico concreto, sino que también en la mayoría de los casos el destino de sus familiares fue Alemania, si bien dos de ellas precisan que inicialmente sus maridos partieron a Francia, aunque luego sí que se marcharon a Alemania, y el marido de otra no se fue a Alemania sino a Holanda. También cabe precisar que, de las ocho, una de ellas sí que emigró, pues siguió a su marido y dejó a los hijos con los abuelos; en cuanto a aquellos testimonios que no sufrieron la emigración de los maridos sino de los padres, se trata de dos personas, siendo en un caso sólo el padre el que partió y en el otro fueron ambos progenitores.

Sin lugar a dudas todas las realizaciones mencionadas son las que desde la no ficción se acercan con mayor intensidad al tema que nos ocupa, procurando rescatar un episodio muy importante que, sin embargo, no ha gozado de tanta atención desde el ámbito de la ficción en fechas recientes, teniendo que remontarnos para el caso alemán, tal como ya hemos visto, a fechas casi contemporáneas a las propias migraciones para poder encontrar su reflejo en el campo cinematográfico, desapareciendo casi por completo posteriormente. Mencionemos, no obstante, la existencia de una inusitada película como es *RH+*, *El vampiro de Sevilla* (Antonio Zurera, 2007), una propuesta que, desde la esfera de los largometrajes de animación, se acerca con un tono cómico y ligero en tanto que destinada a un público infantil, a las aventuras del mayordomo Don Manuel Malasangre y su familia. Éstos han sido convertidos en vampiros y han estado en Alemania al servicio de los Condes Von Salchichen de Frankfurt durante quinientos años, pero, sin embargo, en un momento dado ven la posibilidad de regresar a casa y compran vía internet un castillo en Sevilla; empero, no será tan sencillo regresar y tras innumerables peripecias terminan

¹²⁸⁴Tales declaraciones pueden consultarse en: “La Filmoteca proyecta el documental ‘Penélope. Guardianas de la memoria’”. *Córdoba*, 20-12-2012. Consultable en: http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/filmoteca-proyecta-documental-penelopes-guardianas-memoria_769860.html También es interesante a propósito de esta realización el siguiente artículo: ALBERT, Manuel J.: “La emigración del que se queda”. *El País*, 20-12-2012.

en Nueva York y, por ende, todavía más lejos de su lugar de procedencia. Evidentemente se trata de una película que no aporta ningún tipo de información destacable para este estudio, pero hemos considerado oportuno remarcar su existencia precisamente por tratarse de un film sumamente inusual y que, aunque sea desde una perspectiva cómica e irreal, no deja de plantear la presencia de españoles en Alemania.

Una vez mencionado este insólito caso y valoradas las realizaciones que giran en torno a este asunto o, por lo menos, lo consideran en su desarrollo, procede valorar mínimamente a continuación la importancia que tiene Alemania como destino habitual para la emigración española actual y cómo la reciente cinematografía lo está tratando. Es decir, se trata de considerar el reflejo fílmico de cómo en tiempo presente muchos jóvenes españoles se están viendo impelidos de manera acuciante a marcharse a probar fortuna en este país dada la situación de crisis actual y las alarmantes cifras de paro. No sería oportuno, sin embargo, dedicar una gran atención en este punto a la situación económica, así como tampoco sería pertinente enzarzarnos en el análisis o comentario detenido de estas realizaciones en tanto y en cuanto dedicamos un punto de este bloque a estudiarlo¹²⁸⁵. Mencionemos, no obstante, algunos de los títulos más relevantes al respecto y que ponen en evidencia la necesidad de muchos jóvenes de ir a ganarse la vida al extranjero, evidenciando al mismo tiempo el distinto perfil de los que parten; es decir, si bien la emigración de los sesenta estaba formada eminentemente por personas que carecían de estudios y cuyas aspiraciones en el país de destino eran las de ganar y ahorrar dinero trabajando, ya fuera como obreros o en el sector servicios, muchas veces para socorrer a su familia ahogada económicamente y procediendo mayormente de las zonas más debilitadas económicamente de España, en estas realizaciones actuales se advierte un claro cambio: quienes protagonizan la emigración son jóvenes, en la mayoría de casos sin familia a la que sostener, con estudios universitarios y con cierta ambición profesional. Piénsese al respecto en largometrajes como *No controles* (Borja Cobeaga, 2010), *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) o *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015), así como en su homólogo en formato de serie televisiva *Buscando el Norte* (Nacho G. Velilla, 2016), unas propuestas estas dos últimas que convendría ubicar en el contexto de la ingente cantidad de programas televisivos que reflejan la presencia de españoles por el mundo y que, con suma facilidad, han encontrado un buen acomodo en las televisiones autonómicas valorando el origen de procedencia de éstos como un criterio distintivo. En el caso de la película mencionada en primer lugar, el tema de la emigración a Alemania se trata de una manera más tangencial, pues es la exnovia del protagonista quien, pasada la Nochevieja, debe irse a trabajar a Alemania, algo que el personaje principal querrá evitar a toda costa. Pero si bien en este caso es simplemente un individuo en concreto el

¹²⁸⁵Nos referimos al punto titulado “La emigración actual”, véanse las páginas 1103-1141 del presente estudio.

que va a partir, la emigración a Alemania y las vivencias de los españoles emigrados se convierten en el tema principal del otro film citado y la semejante serie televisiva.

Por lo que respecta al segundo título aludido, *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), éste aborda en un tono muy distinto el fenómeno migratorio, si bien éste permanece casi en el mero trasfondo de una realización cuya acción se ubica en el año 2017 y gira en torno al desolador panorama en el que se encuentra España, absolutamente sumida en una crisis que parece insalvable. En semejante situación desesperanzada se encuentran los protagonistas del film, una pareja separada hace cinco años a causa del fallecimiento de su hijo por culpa de una negligencia médica -debida justamente a los recortes que se hicieron en sanidad- y que se reencuentran en Barcelona después de que él haya emigrado a Alemania, un país fuerte económicamente y que, de entrada, pensaba que le permitiría mejor su condición.

No menos desalentadora es la película citada en tercer lugar, *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), en la que se plantea la desesperada postura en la que se encuentran dos jóvenes veinteañeros de bajo estrato social, Natalia y Carlos, quienes no pueden ver satisfechas sus necesidades económicas en el contexto español actual y en la ciudad de Madrid en particular. Ambos viven en unas condiciones muy precarias, siendo hijos a su vez de familias sin posibles y asimismo perjudicadas por la crisis actual. Ella carece de empleo y vive con su madre, él a su vez habita con su madre enferma y trabaja como ayudante en una construcción; ambos no albergan esperanzas para su futuro, recurriendo incluso a hacer un film pornográfico *amateur* para poder conseguir un poco de dinero. Sin embargo, la situación todavía es más dramática cuando ella descubre estar embarazada y, pese a todas las contrariedades, deciden tener el hijo. Una vez haya nacido la niña, Natalia advierte la gravedad de su estado y decide actuar al respecto: emigra a Alemania para conseguir trabajo y dinero hasta que pueda llevarse a la niña y mientras, Carlos, que no quiere partir al extranjero, se queda al cuidado de la pequeña. No obstante, la imagen que se ofrece de la emigración es sumamente pesimista, pues la joven no encuentra en este país lo que buscaba, presentando el film una perspectiva muy distinta de las otras mencionadas en tanto que quienes emigran no son personas cualificadas y con estudios que no pueden realizarse en España sino una persona con apenas estudios y que desconoce el idioma; un perfil, por ende, con el que es prácticamente imposible abrirse camino fuera y que convierte a la emigración en una vana aspiración y en una experiencia amarga.

Las dos realizaciones que nos quedan por comentar nos trasladan nuevamente a una órbita cómica; por lo que respecta al largometraje *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015) su argumento gira en torno a Hugo y Braulio, dos jóvenes que a pesar de tener estudios universitarios no encuentran trabajo en España y, tras ver un programa televisivo en el que aparecen españoles

ganándose la vida en Alemania, deciden hacer las maletas e ir a Berlín a buscar fortuna, convencidos de que podrán crecer en sus profesiones y ganar dinero; sin embargo, una vez llegan allí ven que la realidad es muy distinta y que si bien trabajo no les falta, poco o nada tiene que ver éste con sus estudios. La propuesta, en tono de comedia, muestra sus vivencias en la capital alemana, sus dificultades para comunicarse en alemán y cómo se relacionan fundamentalmente sólo entre la propia comunidad española, incluyendo a un José Sacristán que interpreta a uno de los españoles que llegó con la ola migratoria de los sesenta y que, si bien paradójicamente reivindica la importancia de la memoria y contrapone su experiencia a la de los recién llegados, adolece de alzhéimer. Ejerce, pues, en cierta medida, el rol que hacía el personaje de Don Emilio, interpretado por Antonio Ferrandis, en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), mientras que en cambio el papel de Angelino, interpretado en ese film por José Sacristán, equivaldría al que en este caso representa Arturo Valls, el hombre que los jóvenes ven por la televisión y cuyas palabras sobre su profesión -que nada tienen que ver con la realidad- remiten a la idea de las mentiras que han contado los emigrantes acerca del éxito de su aventura migratoria. Sin embargo, más que atenerse a una voluntad de crítica social, los intereses de esta película van por otro lado, apostando por la vía cómica y despreocupada en vez de querer profundizar en la realidad migratoria actual, prefiriendo convertirse, en cambio, en una comedia romántica al uso, aunque en el marco de un movimiento migratorio.

En cuanto a la serie televisiva, *Buscando el Norte* (Nacho G. Velilla, 2016), ésta comparte con el citado largometraje no sólo el mismo realizador, sino que, también en términos de producción, ambos se hallan cercanos en tanto que el film contaba entre sus productores con Producciones Aparte y Atresmedia, justamente las dos empresas que se encuentran detrás de esta propuesta que, aunque con distintos actores y una línea argumental diferente, plantea el mismo humor y situaciones análogas. En este caso el argumento parte de dos hermanos que, al no tener empleo en España, deciden irse a Berlín a mejorar allí sus vidas, encontrándose con situaciones cómicas en la nueva ciudad y entablando amistad con otros españoles allí residentes.

En definitiva, dada la actual coyuntura económica y la reactivación de la emigración española hacia Alemania, si bien ahora con características distintas, parece ser que las últimas realizaciones que desde el terreno de la ficción se ocupan de estos asuntos optan por mostrar este fenómeno actual en vez de seguir considerando aquél relativo a la década de los años sesenta y que supondría abordarlo como reconstrucción histórica. En este sentido tal situación dista un poco de aquella que trataremos a propósito del caso suizo, donde sí que hay ficciones españolas contemporáneas interesadas en acercarse a la emigración española de los sesenta hacia ese país. En el caso de productos de no ficción sí que ha habido, en cambio, una voluntad reciente de aproximarse a este episodio del pasado, un asunto que ya hemos considerado por medio de varios

títulos. Desde la ficción, por contra, cuando este asunto suscitó un mayor interés fue, sin lugar a dudas, cuando los hechos que se representaban eran más o menos contemporáneos a la realidad histórica y, en la mayoría de los casos, se enfocaba desde un tono cómico o, por lo menos, poco crítico; una perspectiva que, por consiguiente, no se halla tan lejana del interés que el cine actual está manifestando acerca de las emigraciones contemporáneas hacia este país.

3.2.2.2.3.- REPRESENTACIÓN EN EL CINE ALEMÁN

Una vez planteado este recorrido a través de cuál es la imagen que el cine español ha proporcionado de la emigración española hacia Alemania, detengámonos, si bien no con el mismo grado de atención, en cómo la cinematografía alemana ha mostrado a nuestros emigrantes. Y para comenzar a abordar este tema bajo una perspectiva adecuada, igual que hicimos en el caso francés, atendamos primero a cuál era la imagen que los germanos tenían de los españoles, debiendo precisar al respecto que, a diferencia del país galo, el hispanismo ha tenido una existencia y trayectoria muy distinta en Alemania. Esta cuestión queda muy bien resumida en las siguientes palabras de Carlos Forcadell: *“En este marco, la historiografía alemana ha sido, como se ha escrito, más 'distante e intermitente'. El hispanismo alemán ha constituido una disciplina, no inexistente, pero históricamente de menos alcance e institucionalización que la francesa o la británica”*¹²⁸⁶. No obstante, a pesar de ello, sí que es factible encontrar varias opiniones sobre los españoles en distintas cronologías y, remontándonos más allá de las visiones que ofrecieron los viajeros románticos, podemos juzgar este asunto en términos muy generales empezando por traer a colación a Leopold von Ranke, quien en 1827 y a propósito de la España de los siglos XVI y XVII, describió al pueblo español como carente del *“sentido de la laboriosidad que exige una ocupación lucrativa”*, así como consideró que puede *“pasar su vida alegremente y sin esfuerzo”*, abordando un asunto capital como es el de la decadencia económica, sosteniendo que ésta no existe como tal sino que más bien es un estado natural que depende estrechamente de las instituciones¹²⁸⁷.

¹²⁸⁶FORCADELL, Carlos: “Ya no tan distante: Recepción y presencia de la historiografía alemana en la España democrática”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 84, 2009, p. 280.

¹²⁸⁷La referencia exacta del libro es la siguiente: RANKE, Leopold von: *Die Osmanen und die spanische Monarchie mi 16 und 17. Jahrhundert*. Berlín, 1828. Sin embargo, las citas empleadas las hemos extraído de: CARRERAS ARES, Juan José: *Razón de Historia. Estudios de Historiografía*. Zaragoza: Marcial Pons Historia Biblioteca Clásica, Prensas Universitarias, 2000, pp. 86-87. Este libro en realidad publica de nuevo un artículo de este autor que ya había aparecido anteriormente en: CARRERAS ARES, Juan José: “Distante e intermitente: España en la historiografía alemana”. *Ayer*, núm. 31, 1998, pp. 267-277. Igualmente, el mismo autor aborda esta cuestión de nuevo en: CARRERAS ARES, Juan José: “España en la historiografía alemana”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 71, 1995, pp. 253-268.

Otro episodio fundamental es el que tiene que ver con la imagen ofrecida en el marco del nacionalsocialismo, momento en el que se atribuyen a España toda una serie de tópicos parecidos de algún modo a aquellos desarrollados durante el Romanticismo y que derivarían de la idea de la *Volksseele* o alma nacional. En cuanto al temperamento atribuido a los españoles, éste fue útil incluso para justificar a mediados de los sesenta el estallido de la Guerra Civil, ejemplificándolo muy bien al respecto la tesis desarrollada por Bernd Nellessen que sostenía que el conflicto derivaba del carácter apasionado de los españoles, añadiendo el mérito que tuvo la actuación de Franco por haber conseguido imponer una posterior época de paz. Sin embargo, como muy bien considera Juan José Carreras Ares, ya a partir del periodo de entreguerras empezó a cambiar la concepción que se tenía de España, un hecho que sucedió en la década de los veinte y treinta en lo que sería un precedente del posterior turismo: a partir de entonces lo que el alemán buscará en nuestro país será sol y playa, algo que la población o bien experimentaba de primera mano o bien conocía por medio de la publicidad existente. El mencionado historiador resume muy bien cómo afectó este asunto al cambio de percepción que se tenía de España y de los españoles, véanse al respecto sus palabras: “*Se prefigurará así en épocas muy tempranas la imagen de España tierra del sol, imagen que terminará contrapesando las connotaciones negativas que solían acompañar al exotismo de todo lo español y será la dominante en la República Federal de los años sesenta*”¹²⁸⁸.

Centrándonos en esta década de los sesenta, justamente la cronología que más nos interesa en el presente apartado, es muy significativo tener en cuenta que en 1962 corría por Alemania un librito, creado a modo de manual de conducta, titulado *Europa Knigge* y editado por Deutscher Caritasverband que era una suerte de guía de cómo debía tratarse a los *gastarbeiter*, proveyendo interesantes descripciones de la psicología y actitud de los trabajadores de origen meridional. En ese sentido, tanto el emigrante español como el griego y el italiano era descrito como “*generalmente religioso por naturaleza*”, así como también se afirmaba que “*en la vida pública, el meridional no se toma tan a pecho las normas y prohibiciones*”, siendo precisa tanto una “*comprensión hacia su mentalidad*” como también demandaban, más que a los alemanes, “*un reconocimiento cordial de su rendimiento*”¹²⁸⁹.

Una vez expuesta la existencia y vigencia de estos tópicos en los sesenta, podemos empezar a esbozar acto seguido un recorrido a través de aquellas producciones más significativas por cuanto a la representación de españoles se refiere, un trazado que empezaremos justamente en esta década a propósito de tres largometrajes que, desde la ficción, presentan trabajadores

¹²⁸⁸CARRERAS ARES, Juan José: *Razón de Historia...*, Op. Cit., p. 95.

¹²⁸⁹Las referencias a este manual las hemos extraído de: CHULIÁ RODRIGO, Elisa: “Cuestión de imagen: España y los españoles vistos desde Alemania”. *Panorama social*, núm. 16, 2012, p. 52.

españoles en tres ciudades distintas: Frankfurt, Colonia y Stuttgart. El primer caso al que nos referiremos es *In Frankfurt sind die Nächte Heiß* (Roldf Olsen, 1966), un film de producción austríaca cuya acción se ubica en Alemania y la trama gira en torno a un misterioso asesinato: el joven protagonista se dirige a Frankfurt para reunirse con su novia, pero la encuentra muerta y descubre que ejercía de prostituta, siendo uno de sus clientes el asesino. La película ofrece un retrato muy crudo de la ciudad más poblada del estado federado de Hesse, sumergiéndose en los bajos fondos poblados por proxenetas y traficantes de drogas y proponiendo como principales sospechosos de la investigación justamente a dos españoles totalmente inocentes de tal acusación.

Todavía más interesante por lo que a los prejuicios hacia los extranjeros se refiere, así como por presentar a españoles como protagonistas, sobresale el caso de *Der Unfall* (Peter Beauvais, 1968) [Fig. 141], una propuesta ambientada en la ciudad de Colonia y cuyo argumento se acerca a la vida de varios *gastarbeiter* que se encuentran en un medio hostil, reflejando las penalidades que sufrieron



Fig. 141

los primeros trabajadores extranjeros. Es interesante, además, tener en cuenta que los personajes que representan españoles están interpretados precisamente por actores de dicha nacionalidad, caso de Paco (Manuel Galiana), Luis (José Luis Gómez), Jesús (Sergio Vences), Pepe (José Priego-Garrido) y Fernando (Avelino Moron). Precisamente los protagonistas son dos hermanos españoles, dos *gastarbeiter*, uno de los cuales sufre un accidente en una excavación en la que trabaja y el otro logra un puesto en esta empresa, mostrando las dificultades en las que vivían y el evidente problema idiomático que tenían a la hora de comunicarse.

Sin embargo, la realización que se antoja más relevante de las tres citadas es *Der Übergang über den Ebro* (Armand Gatti, 1969), una producción televisiva rodada en Stuttgart para la Südfunk Stuttgart y que, a diferencia del caso anterior, no presenta a ningún actor español en los roles principales¹²⁹⁰. Volvemos a citar en este estudio, por tanto, a Armand Gatti, un realizador al que ya hemos aludido en relación al exilio y al que acudimos nuevamente en el apartado relativo a la integración laboral y los obreros en tanto que autor de un film esencial al respecto¹²⁹¹. Sin embargo, ahora lo que nos concierne es valorar esta propuesta alemana cuyo

¹²⁹⁰Sin embargo, tal como afirma Mona Chollet, los propios emigrantes españoles tienen relevancia para el film, véase al respecto: “*Il tourne aussi un film, Le passage de l’Ebre, avec des émigrés espagnols à Stuttgart*”, en CHOLLET, Mona: “Armand Gatti, homme de théâtre français. Les racines du ciel”. *Périphéries*, 1998, consultable en: <http://www.peripheries.net/article200.html>

¹²⁹¹Varias realizaciones de este director han sido consideradas en diversos puntos de esta tesis, remitimos por consiguiente al lector a las siguientes páginas: 270, 288, 290, 388, 579, 671-672, 959-969.

argumento es sumamente desalentador por lo que a la emigración se refiere¹²⁹², pues muestra el malestar que siente el protagonista en una sociedad que, por más que se esfuerce, siempre le verá como extranjero con todo lo que ello implica. En términos argumentales cabe decir que el personaje principal de la película es Aguirre, un hombre que dejó a su familia en España para irse a trabajar a Stuttgart, encontrando trabajo en el alcantarillado y, una vez ya tiene este empleo, se reúne un tiempo después con él su hijo, a quien logra que también lo contraten en la misma ocupación. Sin embargo, el chico sufre un accidente laboral que le provoca la muerte, muriendo también en el mismo un alemán que arriesgó su vida para intentar salvarlo. Ante tal situación Aguirre quiere ayudar a la viuda y a los hijos del alemán, pero sin embargo éstos no querrán saber nada de él por el hecho de ser extranjero, dándose cuenta el protagonista del desprecio que la sociedad manifiesta hacia él y de las acusaciones que recibe por culpa de ser él, un extraño, el causante de la muerte de un autóctono¹²⁹³.

Y más allá de estas producciones, también relativa a esta cronología y por lo que respecta al terreno de la no ficción, cabe citar una película de un sólo minuto de duración, producida por la Westdeutscher Rundfunk (WDR), consistente en la filmación de un concurso de belleza para la elección de “Miss España” y “Miss Gastarbeiter”: concretamente se titula *Schönheitswettbewerb von Migrantinnen: Schönheitswettbewerb mit der Wahl zur "Miss Espagna" und "Miss Gastarbeiter"* (Westdeutscher Rundfunk, 1966). Advirtamos también que este material lo hemos encontrado tras consultar el inventario de los fondos del DOMID de Colonia, es decir, el *Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland e.V.*¹²⁹⁴, en cuyo haber tienen además otros materiales que citaremos más adelante y también algunos que constan catalogados sin cronología y de los que daremos buena cuenta al final del presente punto.

No obstante, si seguimos el recorrido cronológico para trazar el itinerario que hemos emprendido, en la década de los setenta es preciso deparar nuestra atención especialmente en un título: *Was ich über Maria Weiß* (Gisela Tuchtenhagen, 1972). Se trata de un documental, concretamente de un mediometraje, obra de graduación de su directora, que configura un retrato cinematográfico de María, una chica de trece años hija de un *gastarbeiter* español y perteneciente

¹²⁹²El guión de este film deriva de otro escrito en 1963 correspondiente a una propuesta que no llegó a realizarse y que se titulaba *Cotinet*. Los otros títulos de este proyecto fueron los siguientes: *La Chouette*, *L'Ange Joseph Cotinet*, *Joseph Cotinet* o *Le Combat contre l'ange*. El guión de esta obra puede consultarse digitalizado en los fondos de la Université Paris VIII en el siguiente enlace: <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/113889-Cotinet.html>

¹²⁹³El guión de esta realización puede consultarse online, concretamente un ejemplar en alemán destinado a la Süddeuscher Rundfunk (S.D.R.), Radio Diffusion de l'Allemagne du Sud à Stuttgart, pues está accesible en los fondos digitales de la Université Paris VIII, véase el siguiente enlace: <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/113861-Passage-de-l-Ebre-Le-.html>

¹²⁹⁴Agradecemos a Beate Rieple, de dicho centro, que tuviera a bien enviarnos el catálogo de los fondos audiovisuales de este museo centro de documentación.

a una familia que ya hace años que emigró a Alemania, residiendo concretamente en Hamburgo. El objetivo de la realizadora no fue tanto captar unos hechos en particular como acercarse por medio de la cámara a la vida cotidiana de la joven y a las relaciones que mantenía con otras personas de su núcleo familiar, con Nina Wildenhahn, una chica alemana, y con su vecina que es precisamente la madre de la cineasta. De hecho, originalmente el film iba a tratar otro asunto, pues la idea era que girase en torno a la reforma de la escuela, pero la directora no obtuvo el permiso necesario para filmarlo, así que derivó la propuesta hasta esta joven a quien su propia madre ayudaba en sus tareas, sorprendiéndose de lo adaptada que estaba esta familia en la vida y costumbres de la Alemania Occidental¹²⁹⁵ [Fig. 142].



Fig. 142

En cuanto a los años ochenta, merece la pena destacar dos realizaciones que evidencian una cuestión fundamental: puesto que en esta época la comunidad española ya tenía un peso muy inferior en términos numéricos, la percepción que se tenía de éstos ya no era tan individualizada sino que más bien constituían un grupúsculo más de los *ausländer*, es decir, de los extranjeros. Un par de títulos como *Türkiyem! Fußballheimat in der Fremde* (Andreas Witte, 1988) y *Tag der ausländischen Mitbürger 20. Mai 1989 Neckarsulm* (Nuri Musluoglu, 1989) dan buena cuenta de ello en tanto que presentan a los españoles entre otros grupos de inmigrantes. El primero mencionado se aproxima al club de fútbol turco Türkiyemspor de Berlín y en él aparecen tanto españoles como inmigrantes de la antigua Yugoslavia, mientras el segundo centra su atención en el día de los ciudadanos extranjeros, el 20 de mayo de 1989, en Neckarsulm -en el norte de

¹²⁹⁵Es posible consultar online los documentos de descripción del proyecto (en alemán), así como también leer varias declaraciones de la autora, entre las cuales es bastante significativa la que transcribimos a continuación en tanto que da buena cuenta de los asuntos ya comentados: “*Meine Mutter beschäftigt sich viel mit ihr und hilft ihr bei den Schulaufgaben. Als ich Maria dann näher kennenlernte, merkte ich, dass sie (und ihre Familie) schon sehr an unsere westdeutschen Verhältnisse angepasst sind. Deshalb ist dann auch ein ganz anderer Film entstanden, als ich ursprünglich vorhatte. Ich musste ja ihrer Person gerecht werden und konnte sie nicht etwas spielen lassen, was sie gar nicht ist. Darum ist es ein Dokumentarfilm geworden, obwohl der Film sehr arrangiert ist. Ich habe Dinge interpretiert, die Maria nicht vor der Kamera und auch sonst nicht erzählt hat. Und ich habe das, was sie umgibt so arrangiert, dass es wieder etwas über Maria aussagt*”, véase: <https://dffb-archiv.de/dffb/was-ich-von-maria-weiss>

Baden-Württemberg- para mostrar cómo lo festejan en el Centro de Eventos de dicha ciudad, pudiendo ver puestos de comida, representaciones artísticas desarrolladas por parte de españoles, griegos y yugoslavos, grupos de baile, canciones de un grupo de italianos y varios discursos, entre otros, del alcalde o de la comunidad griega, siendo una pareja de españoles los que dan la bienvenida desde el escenario.

En los años noventa todavía menor es el peso que éstos ocupan en el ámbito filmico, teniendo que recurrir a producciones muy específicas para poder dar cuenta de su presencia, debiendo traer a colación al respecto propuestas como *Formación profesional dual en Alemania* (1993) o *Babylon Rückblick 1999* (1999). La primera, a pesar de tener un título castellano, es una producción de la Deutsches Filmzentrum e.V. y en ella se explica el sistema alemán dual de formación profesional, evidenciando de manera indirecta, por consiguiente, que en estas fechas el colectivo más significativo de la emigración española correspondía precisamente ya a la segunda generación, aquella que se estaba educando para trabajar en Alemania. En cuanto a la segunda, se trata de una curiosa realización en tanto que repasa los treinta y cuatro años de emisión del programa *Babylon*, considerando la función que ejerció como puente para los emigrantes con sus países de origen y como altavoz de la situación en la que vivían; más exactamente se acerca a los españoles pero también a los portugueses, italianos, griegos, polacos, turcos, bosnios y serbios, tratando asuntos tales como el reclutamiento, la llegada, la vivienda, la participación política, los exámenes médicos, el idioma, la escuela, la cultura, la música, la primera y segunda generación, y los lugares más bonitos de sus respectivos países. En definitiva, en ambas propuestas constatamos que el tratamiento que se ofrece de la inmigración es de corte retrospectivo, en el primer caso evidenciándolo de una manera indirecta en tanto que se preocupa de los hijos de los emigrados y, en el segundo, por medio de presentar directamente una antología selectiva de un programa que ha tratado la cuestión migratoria. Igualmente, también se demuestra la relevancia que, en un pasado todavía reciente, tuvo la emigración española en una producción acerca de la población extranjera de avanzada edad focalizada en el caso de los españoles y turcos residentes en Bonn; nos referimos a *Die Gastrentner* (Farid Salger, Henry Schmahlfeldt, 1993). Se trata de un film que se acerca a la soledad que experimentaron muchos trabajadores emigrados al jubilarse, momento a partir del cual empezaron a perder el contacto con la gente con la que trabajaban, considerando también que a las dificultades propias de la vejez cabe añadir todavía más contrariedades dado que durante toda su vida han tenido que vivir como invitados (*gäste*). Y, por lo que respecta al caso español, en este film se incluye el testimonio de una mujer emigrada que expresa la gran soledad que ha sentido desde la pérdida de su marido, una triste situación todavía recrudescida por los pocos conocimientos que tiene del alemán, un hecho que ha contribuido a amplificar su incomunicación y aislamiento.

Por lo que respecta al siglo XXI, encontramos de nuevo bastantes producciones que se ocupan de la emigración española, un corpus que atenderemos en el siguiente orden: en primer lugar, ubicamos aquellos títulos sobre los propios inmigrantes y su memoria realizados por directores y/o productoras alemanas y, en segundo lugar, nos referiremos a una cineasta en concreto, Ainhoa Montoya Arteabaro, española que ha dirigido tres films alemanes sobre el tema que nos ocupa. Si comenzamos por la primera clasificación, debemos referirnos a títulos como *Domingo de Ramos. Spanischer Palmsonntag in Köln* (Landschaftsverband Rheinland [LVR], Amt für rheinische Landeskunde, 2000), una propuesta a propósito del valor e importancia que tiene para la comunidad española de Colonia el asistir a esta misa dominical que, más allá de un acto religioso, supone también la congregación de los españoles y el mantenimiento de sus tradiciones, viendo a personas de Galicia o Andalucía reunirse para cantar juntos. Igualmente, también evidencia la relevancia del acto de consagración de la palma y las ramas de olivo, así como la procesión y, ya con posterioridad a esta celebración, se da cuenta de la reunión y almuerzo de la comunidad. Otra realización cuyo objetivo reside en recuperar la memoria de los emigrados es *Guten Morgen, Kollega...* (Krzysztof Jaros, 2001), en este caso en torno a los *gastarbeiter* establecidos en Osnabrück y su región, siendo esta una de las ciudades más importantes de la Baja Sajonia. Exactamente el film atiende a doce personas, entre ellas españoles, para valorar las diferentes fases del proceso migratorio y los motivos que les impulsaron a partir, un asunto que se aborda, entre otros, por medio de epígrafes tan descriptivos como “*haz las maletas*” (*Koffer packen*), “*trabajo*” (*Die Arbeit*), “*hablamos alemán*” (*Man spricht Deutsch*), “*después del trabajo*” (*Nach der Arbeit*) o “*Osnabrück... ¿mi hogar?!*” (*Osnabrück... meine Heimat?!*).

En una línea parecida podríamos traer a colación *Aufbruch in ein fremdes Land* (Dieter Oeckl, Sigrid Sünkler, 2002), una propuesta articulada alrededor del testimonio de tres mujeres, una española, una italiana y una turca que emigraron a Alemania en los años sesenta, más exactamente a Colonia y, a partir de sus experiencias, se aborda la gran inmigración que se produjo en estas fechas, incluyendo material fotográfico de gran relevancia sobre el periplo de estas personas. Asimismo, se considera su inserción laboral, tanto en el caso de trabajar en la fábrica de chocolate Stollwerck -autodenominándose las trabajadoras como “*schokoladenmädchen*”, es decir, “*chica de chocolate*”- como también de laborar en la limpieza y el servicio doméstico. Igualmente, en esta órbita de historias de vida y en relación al caso de la emigración española podemos citar un par de medimétrajes como son *Gastarbeiter in Bad Homburg* (2003) o *Inmigrantes* (La otra Alemania) (2003), el primero a propósito de testimonios procedentes de España, Italia, Portugal, Filipinas y la antigua Yugoslavia y el segundo acerca únicamente del caso español, considerando desde el propio viaje y la contratación hasta las

condiciones laborales de los inmigrantes.

Uno de los últimos films que nos queda por mencionar dentro de esta tipología es *Spätzle auf Spanisch* (Erica Ruetz, M.A., Nele Münchmeyer, 2011), un documental que gira en torno a tres familias de Benajoán y Montejaque que antaño emigraron a Alemania, más exactamente a Knittlingen, ciudad del distrito de Enz en Baden-Württemberg, para abordar a qué situaciones les ha conducido este hecho, o más exactamente, cómo la cuestión del retorno ha afectado a sus vidas; en otras palabras, se valora cómo la emigración ha provocado que haya personas que tengan dos patrias. Este tema se plantea en esta propuesta por medio de unos emigrantes que ya han regresado, pero, sin embargo, han dejado en Alemania a los hijos y nietos, quienes ya sienten ese país como el suyo y, por consiguiente, se percibe la ambigüedad de los límites o cómo los propios emigrantes y sus descendientes se sienten muy cercanos a las dos culturas. Tal asunto se ejemplifica de una manera muy clara en el film por medio de la afirmación de que ahora hablan y piensan tanto en español como en *schwäbisch*, es decir, en suabo.

Finalicemos esta categoría con un documental de corta duración, 23 minutos, cuyo interés radica en qué no aborda la emigración española a Alemania en los años sesenta sino el ya citado movimiento actual de jóvenes españoles que parten a este país, concretamente se trata de *Rebelión o emigración / Aufstand oder Ausland* (Marha Fränkel, 2013). Fundamentalmente se acerca a la dificultad de encontrar trabajo en España y en la necesidad que sienten muchas personas de partir al extranjero y en concreto hacia el país germano, ahondando en el viaje, las expectativas, esperanzas y problemas con los que se han encontrado varios muchachos en esta aventura; a diferencia de los títulos relativos a la emigración anterior, en este caso vemos cómo los testimonios corresponden a gente con estudios elevados (uno es ingeniero, otra es enfermera, etc.).

Una vez trazado este recorrido a través de películas de producción y realización alemana, detengamos nuestra atención en un caso singular y al que hemos querido dedicarle una atención individualizada, concretamente nos referimos a tres films de la directora española Ainhoa Montoya Arteabaro, afincada en Alemania y cuyas realizaciones ubicamos en este punto en tanto que son producciones alemanas. Es preciso mencionar que no estamos ante una descendiente de emigrantes y, por consiguiente, no se trata de recuperar una memoria familiar sino colectiva, es decir, del colectivo inmigrante español en Hamburgo, un tema al que le dedica gran atención por medio de tres propuestas que atienden, justamente, a tres cuestiones distintas sobre el asunto que nos ocupa y que poco más adelante consideraremos. Refirámonos antes a la realizadora, debiendo aludir al respecto que ella misma ha vivido en su propia experiencia la emigración, pues si bien nació en Bilbao y posteriormente residió en Madrid donde estudió Ciencias de la Comunicación y

trabajó en publicidad, su paso al terreno propiamente cinematográfico se dio en su traslado a Hamburgo, lugar donde prosiguió sus estudios de cine en la Escuela Superior de Bellas Artes de dicha urbe (HFBK). De hecho, los tres films que atenderemos con detenimiento a continuación han sido concebidos y producidos en Hamburgo, si bien es cierto que al tratarse de un tema de interés para el Estado Español la realizadora ha gozado en dos casos de subvenciones españolas (de la Dirección General de Emigración y de la Dirección General de la Ciudadanía Española en el Exterior). Los títulos de estas propuestas son los que siguen: *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (2006), *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (2008) y *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (2011). Tres películas que, sin duda, tienen un interés especial para este estudio no sólo porque no tratan a la emigración española como una más dentro del aluvión de inmigrantes que fueron a buscar trabajo a Alemania en los sesenta, sino porque además de centrarse en el caso español los tres films configuran una suerte de tríptico completísimo sobre la experiencia de éstos en Hamburgo a lo largo de una dilatada cronología y bajo ópticas distintas. Es decir, si bien las tres realizaciones tienen sentido e interés en sí mismas, la unión de todas ellas proporciona un retrato muy detallado de la cuestión en tanto que la mencionada en primer lugar gira en torno a las vivencias de la primera generación de españoles emigrados a esta ciudad-estado; la segunda se centra en un asunto capital para los emigrados como es la jubilación, la pensión de la que gozan, y cómo viven las vacaciones organizadas por el Imsero, abordando por tanto la situación actual de estas personas; y la tercera focaliza su atención en la percepción, vivencias e identidad de la segunda generación de emigrados. En definitiva, esta tríada de películas constituye, posiblemente, la visión más completa que se ha ofrecido desde el ámbito fílmico sobre la emigración española en el terreno de las realizaciones producidas por los propios países receptores de la mano de obra.

Por este motivo hemos estimado oportuno detenernos con especial atención en estas tres propuestas, considerándolas una tras otra siguiendo su propio orden de producción en tanto que, como ya hemos comentado, éste responde a tres fases o etapas distintas del proceso migratorio, siendo perfectamente coherente abordarlas en este orden. Comencemos, por consiguiente, por atender primeramente al film *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo*, cuyo objetivo y contenido queda perfectamente explicitado en su propio título: sacar del olvido la primera generación de españoles que emigró a Hamburgo, un propósito que se acomete por medio de ceder la palabra a siete testimonios correspondientes a esta generación, todos ellos residentes en la capital hanseática, para que expongan sus vivencias y puntos de vista sobre su proceso

migratorio. De hecho, en términos formales los tres films son muy parejos, pues en ninguno de ellos encontramos un recurso muy habitual en este tipo de producciones como es el empleo de una voz en *over*, tampoco se oyen las preguntas que se les hacen ni se emplean materiales de archivo salvo algunas fotografías; precisemos, no obstante, que éstas siempre son mostradas por los propios testimonios y no añadidas por medio del montaje, incluyendo muy poca filmación más allá de las entrevistas. En este caso en concreto se ven algunas zonas de la ciudad hoy en día, pero es algo muy puntual, pues en estas propuestas lo que prima, sin quererle robar protagonismo alguno, es la palabra de los testimonios, convirtiéndose esas memorias orales, no sólo en la columna vertebral de los films, sino directamente en algo verdaderamente valioso para conocer de primera mano cómo fue esa emigración a Hamburgo. Justamente por eso no tendría ningún sentido considerar la puesta en escena de estos títulos más allá de subrayar el trabajo del montaje: éste organiza, casi como si de un libro se tratara, los temas que se desarrollan en el film, colocando una tras otra y de manera sumamente ordenada las opiniones de los diversos testimonios y permitiendo al espectador que pueda ver las distintas vivencias y perspectivas de una manera lineal y clara. Y dada precisamente la estructura de estas propuestas, la manera más coherente de abordarlas creemos que pasa por mencionar, en primer lugar, los nombres de los testimonios y su procedencia exacta y, en segundo lugar, definir los principales puntos que se desarrollan, destacando el orden en el que éstos aparecen considerados en el largometraje para luego incidir en qué se comenta de ellos y traer a colación, cuando sea oportuno, las declaraciones exactas de los protagonistas del proyecto. Éstos, además, en algunos casos son filmados individualmente, cuando se trata de testimonios aislados, y en otros comparten el espacio dos personas cuando éstas conforman un matrimonio; sin más preámbulos, sus nombres son los siguientes: Antonia y Camilo Ferreiro Miranda, Adolfo Fernández, Julia Steinfeldt Peco, Julia Struck, y Justino Fernández Lorenzo y Dominica Teso. En relación a los dos primeros, Antonio procede de Santa Baia y ella de Pardavedra, municipios de Orense; Adolfo Fernández de Zamora capital; Julia Steinfeldt de Gijón; Julia Struck nació en la provincia de Burgos, si bien ya de pequeña se la llevaron a Palencia; y Justino Fernández Lorenzo y Dominica Teso son oriundos de Gallegos del Campo, Zamora. Es decir, el punto de conexión de todas estas personas es el lugar de destino, Hamburgo, pues como puede apreciarse las procedencias son muy dispares si bien en la mayoría de los casos remiten a localidades pequeñas o directamente al ámbito rural, así como también los trabajos que desempeñaron, en tanto que emigrantes en Alemania, fueron en distintas empresas, trabajando siempre como obreros, pero en firmas y áreas laborales distintas.

En cuanto a los temas que se abordan, insistimos, en un trabajo impecable de montaje en cuanto a ordenación de contenidos se refiere, éstos los hemos diferenciado y aislado del siguiente modo: los procedimientos de partida -funcionamiento del reconocimiento médico, de los contratos

y del IEE-, las condiciones de alojamiento y vivienda, la dureza de los trabajos y el bajo nivel salarial, la lucha sindical, el envío de remesas, sus conocimientos del idioma alemán, la posibilidad o dificultad para cambiar de trabajo, los niños y su escolarización, el asociacionismo, la xenofobia, cómo se sienten en Alemania, la cuestión del retorno, qué significa la palabra emigrante, cómo perciben ellos la inmigración hoy en día y cómo viven en su condición de jubilados.

A tenor de la gran cantidad de asuntos que acabamos de citar, fácilmente puede advertirse que, ya por sí sola, esta realización se ocupa de muchos temas fundamentales para los emigrantes; no obstante, a ello debemos añadir que los otros dos films mencionados de esta realizadora se acercan a cuestiones muy cercanas y complementarias a éstas y, por tanto, el visionado de las tres cintas da una visión completísima de la experiencia migratoria española en Alemania. Evidentemente sería inapropiado explicar al detalle cada uno de estos puntos mencionados que trata el documental, pero sí que merece la pena destacar, cuanto menos, aquellos asuntos más relevantes y aquellas consideraciones de los testimonios que convierten, a nuestro parecer, a este film en concreto -y a los dos consecutivos- en un valioso documento en su dimensión de registro o fuente histórica. Si efectuamos, en consecuencia, un somero repaso por estas cuestiones clave, vemos cómo los testimonios subrayan la necesidad de partir a trabajar dado el incómodo y limitado horizonte que tenían en España, así como la importancia y popularidad que tuvo el sistema legal de partida con contrato, algo que destacan la mayoría de ellos; sin embargo, aquello en lo que ponen especial interés es en explicar dónde residían, una cuestión que en estos casos en particular pasó por dos opciones: barraca o residencia. Y de ambas alternativas el film incluye fotografías, pues Camilo explica que vivió en una barraca de madera con ocho literas de dos camas cada una; Julia Struck, por su parte, también comenta su estancia en barracas de madera y muestra fotografías; así como también lo hace Adolfo destacando lo deteriorada que estaba la estructura de estos alojamientos, algo que, de entrada, no preocupaba a los alemanes en tanto que la emigración se preveía de hombres y mujeres solteros y como algo sumamente temporal. Asimismo, en relación a las residencias también se exhiben fotografías: Antonia muestra en su caso la fotografía de la residencia femenina en la que se albergó, ubicada en la montaña y más concretamente en Goslar, durmiendo también en literas [Fig. 143]; Julia Steinfeldt comenta por su parte que dormían por lo menos tres por habitación y destaca la incomodidad de la cocina, pues para unas veinte o treinta personas disponían sólo de tres fogones y debían emplear turnos; Camilo explica que él estuvo en una residencia de hombres hasta que se casó y también se incluyen imágenes al respecto [Fig. 144]. A propósito de los sueldos y dureza del trabajo, cabe decir que no todos ellos trabajaron para una misma empresa ni han tenido un solo empleo, de la misma manera que hay testimonios que destacan que era mucho más duro el trabajo que tenían

que hacer en España -caso de Justino Fernández y Dominica Teso, ambos empleados en el campo antes de emigrar-, mientras que Adolfo Fernández asegura que, hecho un balance de la experiencia, no recomendaría a nadie partir a trabajar al extranjero a no ser que fuera muy necesario. Estrechamente relacionado con la vida laboral encontraríamos un asunto de gran relevancia como es la lucha sindical, una cuestión que tiene especial interés vinculada a la emigración española en tanto que a veces se ha planteado que el hecho de vivir en países democráticos les supuso a los españoles una formación, una educación en la democracia; en cualquier caso en este film es Adolfo Fernández quien alude al tema, afirmando que fueron aquellos que ya conocían la militancia en España y tenían, por tanto, un bagaje político, quienes se implicaron en el sindicalismo en Hamburgo¹²⁹⁶.



Fig. 143



Fig. 144

Y puesto que se trataba de una emigración que obedecía a motivos laborales, otro asunto al que aluden estos testimonios es a la importancia de mandar dinero a España, Camilo por ejemplo explica que tras trabajar nueve meses en Hamburgo no tenía nada porque lo mandaba todo -luego enviaría seis mil pesetas al mes-, así como su mujer también alude a los envíos que hacía a su familia para cubrir sus necesidades. “*Todos pensaban lo mismo, venir, ganar un poco de dinero y volver otra vez para el país*”, dice Julia Steinfield, resumiendo muy bien la óptica del proyecto migratorio, quien tenía como ilusión regalarles al ir a España una televisión a sus padres. Y si el paso por Alemania era previsto como algo provisional, también se entiende que de entrada los emigrantes no mostraran demasiado interés en aprender el idioma, un idioma que además ya tiene de por sí cierta complejidad para gente cuya lengua materna es romance; una dificultad que todavía se acentúa más cuando, quienes se disponen a aprenderlo, en algunas ocasiones tampoco

¹²⁹⁶Exactamente lo expresa del siguiente modo: “*Hubo gente que se hicieron funcionarios del sindicato, españoles, sobre todo ya gente que venía de fábricas en España, que ya habían tenido allí lucha sindical y democrática, eran antifranquistas por su extracción, su trabajo, por su convencimiento muchas veces, por su familia que había sido republicana o socialista o de algún partido de lo que se podía llamar más de izquierdas y naturalmente que en el momento que pudieron pues enseguida dijeron pues bien, nosotros los sindicatos, partidos socialistas, etc., etc. No quiere decir que no hubiera también muchísimos españoles conservadores y que más tarde cuando se democratizó España pues algunos se afiliaron también al PP o a Alianza Popular como se llamaba, y me supongo que algunos habrían sido falangistas aquí también porque no preguntaban eso para venir, ni era una emigración política*”.

han recibido demasiada formación lingüística en su propia lengua. Todos los testimonios aluden a esta cuestión, pues si bien finalmente todos ellos terminaron quedándose a vivir en Hamburgo, tampoco a día de hoy creen la mayoría de ellos dominarlo: Camilo no lo habla y dice que ahora lo sabe menos que cuando llegó; Antonia lo habla pero no lo escribe; Adolfo sí que se preocupó por aprenderlo, apuntándose a una academia que le salía muy cara -enterándose cuando ya lo había aprendido que los sindicatos ofrecían cursos gratuitos-; Julia Steinfieldt destaca que tuvo dificultades al principio, si bien al trabajar y hablar con alemanes lo aprendió rápido; Julia Struck considera que se defiende si bien lo habla bastante mal, algo que atribuye a que lo aprendieron entre los propios españoles y hablando en el trabajo, es decir, de una manera muy orgánica, aunque destaca que los médicos tenían intérprete y que el problema era por tanto al hacer la compra; Justino comunica que lo sabe muy poco y Dominica, riendo, asegura que no lo ha aprendido y que además siempre trabajó con españoles (*“Uy qué burra, yo para eso fui torpe, torpe, pero ¿cómo iba a aprender en alemán? En el trabajo siempre trabajé con españoles y en casa estaba con españoles siempre, pero es que o se me pegaba ni una, me dices una palabra en alemán y yo llego allí y no sé lo que me has dicho”*). En el ámbito laboral, sin embargo, que los españoles comprendieran o no el alemán no era un asunto relevante, pues como muy bien señala Adolfo se daba por sentado que desconocerían el idioma y por eso había traductores tanto para los empleados españoles como portugueses, llegando incluso a publicar la patronal del metal un pequeño diccionario para los trabajadores.

A propósito de la posibilidad de cambiar de trabajo, a pesar de que encontrar uno era sencillo y Alemania *“en cuanto a empleo era un paraíso”* según dice Adolfo, variar de oficio era complicado, pues el permiso de residencia estaba ligado a una empresa, aunque sólo durante un año; no obstante, como asegura este testimonio, a no ser que estuvieras muy mal en tu entorno laboral la mayoría de gente permanecía. Dominica explica que no había problema para cambiar de trabajo, pues había mucho, el problema era, en cambio, la vivienda, considerando que era por tanto lo contrario a la situación actual: *“Ahora hay viviendas pero no hay trabajo”*, mientras que Justino añade que *“los que no tenían vivienda no podían ir más que a más sitios que las empresas que tuvieran residencia”*, y es que *“había trabajo en todos los rincones, lo que no tenías era para dormir”*. A pesar de que la vivienda era un asunto complicado, todos los testigos se fueron asentando progresivamente en Hamburgo, algo lógico si tenemos en cuenta que su proyecto temporal se prolongó indefinidamente; sin embargo, el hecho de no prever una larga estancia les supuso cometer errores tales como vivir de alquiler en vez de comprar un piso o casita, tal como lo expresa Camilo, mientras que Julia Struck, en cambio, visto que no iban a España más que por vacaciones, decidieron comprar uno en Alemania. A propósito de este asunto, también es oportuno destacar la opinión de Julia Steinfieldt en tanto que alude a la percepción que tenía de otras

comunidades inmigradas, explicando que cuando se casó vivió con su marido en un piso pequeño en el centro pero *“allí no se podía vivir todo el tiempo, había muchos extranjeros, turcos, y no nos gustaba mucho”*, así que juntaron dinero y como los dos ganaban suficiente pudieron comprarse la casa donde viven ahora.

Y esos emigrantes que llegaron jovencitos empezaron ya a asentarse y encontrar vivienda, así que el siguiente paso era tener hijos, uno de los principales motivos que terminaría por atarlos a Alemania. Pero además de eso, también tuvo una gran trascendencia para la cuestión del asociacionismo, pues el hecho de querer que sus hijos recibieran una educación en español y no perdieran la cultura de su país les condujo a organizarse colectivamente para lograrlo. Adolfo se detiene especialmente en este tema, aludiendo a la creación de la Asociación de Padres de Familia, formada principalmente en torno a la escuela y para la constitución de la cual fueron a hablar con los cónsules para que el Estado Español estuviera al corriente de su deseo de que los niños recibieran una educación en español, consiguiendo que España mandase maestros, multiplicándose sucesivamente las asociaciones de padres de familia. Justino, por su cuenta, alude a que muchos colegios empezaron a integrar el español gracias al papel que desempeñó una misión, pues iban unas monjas a dar clase en esta lengua y fue a partir de entonces que los emigrantes empezaron a movilizarse, reuniéndose con el cónsul y acudiendo a la embajada de Bonn para pedir que les mandaran algún profesor español, lográndolo. Asimismo, Adolfo precisa que las escuelas inventadas por los españoles eran cien por cien españolas en tanto que desconocían el funcionamiento de las germanas, creando clases complementarias después de la escuela alemana y cuyo objetivo era fundamentalmente que los niños aprendieran a leer y escribir en español y, a ser posible, que conocieran un poco de historia y literatura del país de sus padres, y es que *“la preocupación era que no perdieran el idioma porque perdían la cultura y la comunicación”*.

Pero más allá de este asociacionismo vinculado a la segunda generación, también los españoles crearon asociaciones de tiempo libre, un asunto que también aborda Adolfo al comentar que la más antigua de aquellas fundadas en Hamburgo se llamaba La Barraca, correspondiente a La Casa de España, si bien recibió esta denominación por parte del colectivo español en tanto que en sus orígenes era una barraca que les regaló la Cruz Roja, justo al lado del pueblo, donde inicialmente la gente iba a bailar. Poco a poco, se dotó de infraestructura y ganó popularidad, aunque anteriormente lo habitual era que los españoles se encontraran en la estación central, un lugar que los domingos estaba lleno de extranjeros charlando. Este episodio de ir al baile o juntarse en momentos de ocio forma parte de los recuerdos alegres de los emigrantes, muy distintos pues de aquellos que tienen que ver con la xenofobia de la que fueron víctimas, a propósito de la cual aluden, como causantes, tanto a la crisis del petróleo como a la decisión que

tomó Alemania de no querer ni un trabajador extranjero más, una situación que supuso el regreso de muchos de sus compatriotas¹²⁹⁷. Sin embargo, todos los testimonios que incluye el film decidieron quedarse, de tal modo que tuvieron que plantearse qué hacer con su nacionalidad si permanecían en Alemania y todos ellos decidieron conservar la española. ¿Cuáles son los porqués de tal decisión? En ese sentido destacan tres respuestas: la primera es la de Adolfo, quien considera que nació en una familia española y, por consiguiente, es español, añadiendo en broma que después de haber militado muchos años en el SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands) le hubiera gustado llegar a alcalde de Hamburgo¹²⁹⁸; la segunda corresponde a Julia Stuck, quien precisa que si pudiera tener dos nacionalidades habría cogido la alemana, pero que si para tenerla debe renunciar a la española entonces no le satisface¹²⁹⁹; la tercera es la de Justino, quien considera que si bien ha trabajado y depende de Alemania, ha nacido en España y es español a mucha honra¹³⁰⁰.

Al margen de conservar o no la nacionalidad, todavía es más relevante saber cómo se sienten al regresar a España por vacaciones, es decir, si después de residir en Alemania durante tantos años se notan en su país de origen como en casa o, en cambio, ya se sienten allí extranjeros, un tema que los cinco que lo tratan valoran, de manera unánime, sentirse ajenos a España después de tanto tiempo. Adolfo directamente afirma que sí que la sociedad española es mejor ahora que antes pero que “sí, sí que me siento extranjero”; por su parte Justino subraya que te sientes

¹²⁹⁷Adolfo se acerca a la situación que vivieron en tanto que extranjeros por medio de los siguientes términos: “Se va creando una presión sobre la población alemana que sabe las noticias y va criminalizando a los extranjeros en general y entonces pues sí se producen ciertas durezas, sobre todo el que por no dominar alemán quería contestar a eso que le parece injusto y no puedes, es muy frustrante. No es solo privativo de este país sino del que está establecido ve a los otros como intrusos, pero claro eso produce tal frustración que hubo gente que se puso enferma”.

¹²⁹⁸Exactamente Adolfo lo expresa del siguiente modo: “Yo tengo la española, yo quiero ser alcalde de Hamburgo con la nacionalidad española, es la condición que he puesto siempre y he estado bastantes años he sido militante del SPD y se reían los compañeros del SPD porque decían Adolfo, ¿tú por qué no te haces alemán? Y yo digo porque yo quiero llegar aquí a lo que sea siendo español, hacerse alemán cualquiera, a la que te haces alemán pues ya no tiene mérito. Soy español porque nací en una familia española, osea sin decir que una familia española pueda ser mejor que una alemana o que una marroquí o que una de otro sitio, sino que es lo que yo conozco que era la mía, nada más que eso, ¿no? Siempre respetando mucho las otras familias naturalmente pero sabiendo que mi circunstancia es esa. Ahora eso sí le ha puesto siempre muy nervioso a los que administran, yo he promocionado mucho y he hecho muchos escritos durante mi vida en Alemania por la doble nacionalidad y siempre una de las contestaciones que han dado en parte es allí, aquí, o allí y aquí, o aquí y allí, ya eso creo inseguridad jurídica, yo siempre he preguntado para quién”.

¹²⁹⁹Más concretamente Julia Struck lo resume así: “Yo soy española, no, nunca quise, hubiera sido bueno, yo si me hubieran dado las dos la habría cogido, pero si cojo la alemana pierdo la española, entonces yo siempre he probado, digo si me dan las dos sí, sino no, así que me he quedado de española porque el pasaporte me da pena perderlo”.

¹³⁰⁰Estrictamente Justino lo expone en los siguientes términos: “Yo soy español, he nacido en España, soy español y me llamo Justino Fernández con mucha honra, eso sí. He comido desde X años y estoy comiendo, me está manteniendo, Alemania, he trabajado claro para eso y tendré que seguir dependiendo de Alemania hasta el día que me muera porque la renta en será de Alemania siempre, pero soy español, de siempre”.

extranjero tanto en Alemania como en España¹³⁰¹; Julia Steinfieldt llega a decir que se siente más extranjera allí que en Alemania, dándose cuenta al ir a España que incluso se le han olvidado algunas palabras, algo que recupera al poco tiempo de estar allí, exactamente la misma consideración que emiten Antonia y Julia Struck, precisando esta última que incluso cuando lleva un tiempo de vacaciones en España, unas cuatro semanas, ya tiene ganas de volver.

A propósito del tema del regreso, citan a varios y diversos motivos por los que finalmente han optado por quedarse en Alemania, por ejemplo tanto Adolfo como Julia Stuck comentan que en Alemania tenían trabajo y les daba reparo volver a España porque la situación allí no era buena y podían salir perdiendo; de hecho él dice que era consciente de la evolución de su país e incluso un amigo suyo se marchó a Madrid y tuvo que volver porque no encontró un trabajo bien pagado o, por lo menos, no como el que había tenido aquí. Ella por su parte menciona que sí que se le pasó por la cabeza, pero viendo cómo estaba el trabajo le dio apuro que su marido no encontrara empleo si volvían, una causa a la que debía añadirse que ya tenían dos hijas. Precisamente ya hemos insistido en varias ocasiones en el tema de los niños como motivo de permanencia, siendo justamente éste el que aducen Dominica y Justino por no haber vuelto; exactamente ella dice que gracias a eso “*ya se nos quitó la tontura de volver*”, a lo que añaden que si se marchaban les faltaban diez años para la renta y en España, si volvían, no se iban a poner a trabajar de nuevo en el campo. Por su parte, no fueron los hijos sino el marido lo que retuvo en Alemania a Julia Steinfieldt, pues según ella al casarse ya perdió el deseo de regresar, mientras que Camilo también lo justifica por motivos familiares, si bien totalmente distintos: una vez fallecieron sus padres ya nada es lo mismo, tiene allí a sus hermanas, pero eso ya es otra cosa. Y no regresar supone echar de menos el país y sublimarlo, algo que comprende muy bien Adolfo, quien afirma que lo idealizas y luego te decepcionas al volver¹³⁰², así como también dice que se convenció de que Alemania era un país mucho mejor para los alemanes que España lo era para los españoles, aunque naturalmente ellos no eran alemanes y muchos regresaron. Varios de estos testimonios consideran, sin embargo, que en caso de volver quizás se les quedaría pequeña su ciudad o pueblo; Adolfo, por ejemplo, intuye que Zamora “*me vendría pequeña*”; Julia Struck cree lo

¹³⁰¹Añade, además, que al ir allí se percata de que ya nadie sabe quién es pues la mayoría de quienes conocía ya han fallecido, un asunto que de manera muy parecida destaca el personaje de Don Emilio, el exiliado, en el film de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970). Citemos qué dice exactamente Justino: “*No, aquí uno siempre será extranjero, pero vas allí y también ahora te encuentras que... o sea las amistades que tu tenías cuando eras un chaval pues muchos incluso ya han muerto, ya han desaparecido, ya son, ya no los encuentras y la juventud casi el 90% no te conoce, no sabe si dicen pues el hijo de o qué se yo pero que ya no lo notan, no lo encuentran, no te conocen*”.

¹³⁰²Es interesante atender a cómo lo manifiesta: “*De que es tu país o es tu pueblo, vaya, ¿no? Porque no todo el mundo conoce toda España, de que lo idealizas, de que la nostalgia y la morriña pues te hacen que todo sea más hermoso, más bonito, ¿no? Y que quieres regresar, claro. Eso sí, pero lo que pasa es que luego venía la cruda realidad, lo mismo cuando ibas al primer médico y tal, pues oye las cosas funcionaban de otra manera*”.

mismo si se fuera a un pueblo mientras que si tiene que dirigirse a una capital no sabe dónde y quizás habría probado Palencia; Camilo considera que para ir a España e irse a una ciudad ya se queda en Hamburgo, mientras que a su esposa no le gusta la aldea; y Dominica tampoco deseaba volver al pueblo pero tampoco ir a una ciudad en la que además les costaría encontrar trabajo.

Otro asunto en los que depara la propuesta es aquel que supone plantear a los entrevistados qué significa para ellos ser emigrantes, algo a lo que Justino y su esposa no saben bien qué responder, precisando él que Alemania nunca ha sido un país de emigrantes; Julia Struck considera que tal término ya no cree que se le adecue bien en tanto que *“eso de emigrante ya... se quedó muy allá, muy lejos”*; Antonia y su esposo consideran que sí que lo han sido pero Camilo precisa que vinieron con contrato y *“no como ahora que vienen con la maleta y si encuentran, nosotros veníamos con la residencia y con el trabajo”*; y Julia Steinfield dice no acordarse ya de ello.

Más interesante resulta, sin embargo, cómo consideran su integración en la sociedad alemana, contando Antonia al respecto, por ejemplo, que fue un error no aprender alemán, mientras que su marido expone una visión no falta de polémica acerca de la integración de los inmigrantes actuales: *“Yo lo que no me gusta de los extranjeros es que venga un negro y vaya vestido como en su tierra, esto no me gusta así, esta cosa [...]”*; por su parte, su mujer también añade lo siguiente: *“Como esos que vienen ahora a comer del Estado alemán, como esos no. Porque yo también me enfado cuando oigo a hablar así de esos que vienen aquí solo para aprovecharse. Muchos, pero habrá de todo, porque a veces oyes de gente que no, que tienen necesidad, que tienen que escapar de su país y eso, eso es una cosa, pero es que muchos vienen porque vienen, si pega pega y sino...”*. Por otra parte, a propósito de su integración Julia Steinfeldt considera que cada uno vive a su manera y nadie te obliga a nada, mientras que Julia Struck valora que después de tantos años viviendo y trabajando aquí uno tiene que adaptarse y critica que haya gente que *“desde que vinieron están con un pie aquí y el otro en España y eso no está bien”*. Asimismo, Julia Steinfeldt también alude a la realidad migratoria actual, reprobando y considerando lamentable que traigan gente diciéndoles que tendrán trabajo y sea falso, pues afirma que ella, al haber sido emigrante, aunque no haya vivido algo así, está más sensibilizada con el tema. Justino por su parte llega a tildar de crimen el rechazo que sufren los inmigrantes actuales cuando la administración no les arregla los papeles y parangona la poca hospitalidad que ellos sufrieron con la recepción que viven éstos ahora, considerando que, si no experimentaron lo mismo exactamente, fue parecido¹³⁰³. Sin embargo, a propósito de la integración de ellos mismos

¹³⁰³Es interesante atender a cómo lo plantea: *“Una familia que llega y no tiene vivienda, no tiene trabajo, o no tiene trabajo, no tiene vivienda, tiene dos hijos o uno, va a las oficinas estatales a que le arreglen los papeles, lo rechazan por atrás, pues eso es un crimen, una discriminación grandísima, no sé quién tiene la*

como emigrantes, quien más ahonda en el asunto es Adolfo, quien entre otras cuestiones define que entiende por integración el estar sentado encima de dos sillas, es decir, el llegar a una biculturalidad, precisando, además, que la hospitalidad no está entre las cualidades de los alemanes¹³⁰⁴. Esta expresión de hallarse entre dos sillas, además, es la que ha dado título a otro largometraje de Ainhoa Montoya en tanto que también en ese, como veremos más adelante, la pronuncia un testimonio.

El último asunto que aborda el film es cómo viven la jubilación en Alemania, algo que todos los testimonios consideran positivamente y destacan las ventajas de estar allí y no en España -mejor asistencia médica- así como las desventajas -menos centros de actividades-, si bien en general varios de ellos señalan que van a la misión en su tiempo libre; no obstante, teniendo en cuenta que el siguiente film de la realizadora concede gran atención a esta cuestión, no merece la pena detenernos en este asunto.

El film no adolece tampoco de una falta de inclusión de valoraciones de los emigrantes sobre lo que les ha supuesto Alemania, manifestando todos la pena que sintieron al marcharse de España, llegando a afirmar Adolfo que no se lo recomendaría a nadie, si bien es cierto que vivir en otra parte le abrió los horizontes y tiene la ventaja de saber cómo es el alemán y el español, afirmando además lo siguiente: “yo aprendí la democracia en Alemania”. Julia Steinfeldt también manifiesta que para ella la partida fue una pesadilla, si bien ya luego se fue acostumbrando; Julia Struck sostiene que no cree que uno jamás pueda olvidar de donde venga (“*Lo que llevamos dentro nunca se olvida, yo creo*”) y Justino está convencido de no tener remordimientos de haberse ido, algo que resume del siguiente modo: “*Yo soy español y estoy en Alemania con mucho gusto y con mucha honra y el día que quiera marcharme tampoco creo que me cierren la puerta*”. El film termina, además, redundando en cómo esta comunidad vive el asociacionismo hoy en día, pues incluye imágenes filmadas del festejo del cuarenta aniversario de la Casa de España, celebrado el 19 de junio de 2004, así como anteriormente ya había incorporado imágenes de la

culpa de eso pero esa familia que anda ahora con esos papeles ellos no tienen la culpa, no la tienen [...] no tienen la culpa ellos de que estén allí, como yo tampoco tuve la culpa de que estuviera aquí en el 60 o en el 64-65 [...] Yo tampoco tenía la culpa de que me discriminaran de esa manera. Y esto que les pasa hoy a estos que están viniendo de los países estos pues les pasa otra cosa parecida. Entonces ahora estamos en la Unión Europea pero entonces no estábamos, casi nos trataban igual que los tratan ahora a esta gente [...]”.

¹³⁰⁴Merece la pena atender a cómo Adolfo se refiere a la integración y a lo que entiende por biculturalidad: “*Entonces yo personalmente entiendo por integración lo que dije antes, el estar sentado encima de dos sillas, el llegar a una biculturalidad, el poderte entender en un país y en el otro, el tener todos los derechos naturalmente, eso no se ha producido todavía porque la Unión Europea no está todavía tan adelantada, no puedes aquí presentarte a las elecciones a un Land ni a las elecciones federales y faltan muchas cosas todavía. Hasta que no haya una, por lo menos una, una ciudadanía común, eso ya sería la integración total, ¿no? Pero en fin, poderte entender y también tu personalmente estar a gusto, que tu entorno esté a gusto contigo, que se te facilite también la integración porque en la integración se puede usar también como ariete para despejar el campo y la sociedad alemana no lo tiene, tiene muchas virtudes, pero no tiene esa virtud de que llegas, están esperando por ti con los brazos abiertos, su casa es mi casa, venga cuando quiera, etc., no, qué va*”.

fiesta de los veinticinco años de la Asociación Cultural Gallega de Hamburgo e.V., conmemorada el 5 de junio de 2004, mostrando la bandera, bailes tradicionales, comida típicamente española, una banda, etc.

En conclusión, un largometraje riquísimo en contenidos, más quizás que el siguiente que valoraremos, *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2008), centrado mayormente en cómo los emigrantes viven la jubilación y gozan de la renta, así como cuáles son sus sentimientos hacia España y Alemania sin detenerse demasiado en tantos aspectos sobre la migración como el precedente; por ese motivo, lo abordaremos de una manera mucho más sucinta. En esta ocasión, para poder costearlo contó con una subvención española, exactamente de la Dirección General de Emigración. En cuanto a su configuración formal, ésta es exactamente igual que la del caso precedente, sin embargo, no desarrolla tantos temas ni lo hace de una manera tan ordenada, es decir, si en el anterior era muy evidente cómo dividir el film según se trataban unos puntos u otros, en éste podemos distinguir menos cuestiones, véanse las siguientes: los testimonios se presentan a sí mismos -algunos ya aparecieron en el film anterior- (nombre, procedencia, estado civil, momento y motivo de partida), llegada y estancia en Alemania (trabajo, vivienda,...), cómo viven el estar fuera de España y qué contacto mantienen con el país, cómo se encuentran en él cuando regresan por vacaciones, cómo viven la jubilación, cómo se sienten en tanto que emigrantes y qué piensan de la inmigración actual.

Pues bien, si consideramos brevemente cómo esta película aborda estos puntos, comencemos por mencionar quiénes son los testimonios que integra y de dónde proceden (en los casos en los que se facilita tal información), unos datos sintetizables del siguiente modo: Marilis Vázquez Sanz Knieling, de Tudela de Duero (Valladolid); Pilar Gabanes; Juan Alberto Puentes Vilas, de Redondela (Pontevedra); Julia Struck, de Palencia; Enriqueta Álvarez, de Carrascalejo de La Jara (Cáceres); Dolores Carbajales Bodelo, de una aldea de La Coruña; Julia Steinfieldt de Peco (Gijón); Felisa Guerrero, de Valverde del Fresno (Cáceres); y Marcelina Miguel Ribate, de Palencia. Además de estos emigrantes, el film también incluye declaraciones de María Peniza, una trabajadora de Mundo Senior, encargada de explicar el porqué de la creación de estas vacaciones organizadas para pensionistas. Un elemento unificador de todos ellos es que partieron en la década de los sesenta y los motivos de partida siempre corresponden a razones económicas - encontrar empleo, mejorar el porvenir...-; en cuanto al estado civil, algunos partieron ya casados pero otros conocieron a sus parejas en Alemania, produciéndose matrimonios entre españolas y alemanes -caso de Marilis, Pilar o Dolores, ésta última casada con un peruano pero de nacionalidad alemana-. En cuanto al trabajo, todos ellos se emplearon en el sector industrial, partiendo en la mayoría de los casos ya con el contrato, salvo Dolores Carbajales, quien vino a

Alemania con el pasaporte de turista en tanto que ya tenía familiares en este país.

Por lo que respecta a la condición de la vivienda, se pone singular empeño en tratar este asunto y hablar de las residencias en las que tuvieron que vivir, sobre todo Pilar y Marilis, elogiando especialmente la primera de ambas este tipo de alojamientos y describiéndolos del siguiente modo: *“Pensaba que estaba en un hotel de cinco estrellas que no lo he conocido en la vida pero bueno, porque pensar que tenías comida al desayuno, leche, café, pan, mantequilla, y algunos lo cogían y lo tiraban”*. Añade, además, que la comida era española y que los domingos tenían paella, pescado y de todo, y las cenas igual, así como disponían de ducha, algo que no tenían en casa, y también de secadora, una biblioteca española, un piano y máquinas de coser, en definitiva, *“aquello era un lujo”*. Marilis, sin embargo, matiza que también había mucho control en tanto que debías estar a las doce en casa, así como no permitían entrar ningún tipo de visitas - familiares incluidos- y considera que *“en realidad estaban sacando dinero de nosotros”*, una declaración ante la que Pilar replica lo siguiente: *“Bueno, también estábamos sacando dinero de ellos”*. No obstante, Marilis ve esta etapa y las condiciones de una manera muy distinta: *“No, mira, fíjate tú, luego los extranjeros que vinieron después tenían que tener por persona como mínimo doce metros cuadrados y nosotros vivíamos cuatro personas en doce metros cuadrados y te digo yo que esas cosas a mí no, y yo dije pues si estoy aquí quiero estar aquí con todas las posibilidades que se pueda tener [...]”*. Atribuye también a la residencia el hecho de que algunas españolas no llegaron a integrarse en tanto que el vivir colectivamente con personas de su misma nacionalidad no les facilitó el abrirse a otra gente.

En cuanto a la valoración que emiten de su proceso migratorio y qué lugar ocupa España en sus vidas, cabe decir que todos ellos, de manera unánime, no lamentan el haberse marchado a Alemania; cierto es que algunos consideran que hace años les hubiera gustado regresar, pero el balance que hacen de su estancia y del país germánico es eminentemente positiva. A tal efecto, Marilis juzga que, a pesar de algunos malos momentos, en general se ha sentido bien en Alemania (*“Que sí, que se pasa algunas veces mal porque estás fuera de casa, pues aunque te encuentres aquí bien, porque sino no nos habríamos quedado, de eso no cabe duda, tu patria es tu patria y tu gente es tu gente”*); Pilar, por su parte, destaca una cuestión que Marilis suscribe y que no es otra que el impacto que supone la muerte de la madre cuando estás lejos de casa, considerándolo el peor momento (*“Lo más triste en esta situación estando tan lejos de tu patria o de tu casa es cuando la madre se muere”*), añadiendo Marilis que a partir de ese momento se rompe un vínculo muy fuerte con tu tierra (*“Ahí sí que se rompe como si dijéramos un vínculo que ya dices bueno yo soy española, a mí me ha unido todo mucho a España pero ahora se ha perdido ya algo que ya no me atrae tanto”*). A su vez, ven como algo positivo el haber emigrado en tanto que al vivir en otro país te vuelves más abierto, aunque también siempre te sentirás *“roto”*. Sin embargo, al margen de

los años que estés fuera, según Julia Struck jamás se olvida uno de donde es (*“No, no, España no se olvida porque es nuestro, es donde hemos nacido y no se te olvida, España es... lo tuyo no lo olvidas, aunque yo en Alemania me encuentro muy bien y yo no dejo aquello para venir a España, pero no dejaré de ser lo tuyo”*). Juan Alberto, Julia Steinfeldt y Marcelina declaran no arrepentirse de haber emigrado, el primero afirma que siempre ha mirado hacia adelante, la segunda incluso dice alegrarse mucho de haberlo hecho y la tercera añade, sin embargo, la lástima que le produce ser tildada de alemana cuando se encuentra en España. Asimismo, Enriqueta cree que mereció la pena, Felisa destaca las ventajas que ha tenido por haberse marchado, aunque no esté en su tierra (*“Y el cambio, es decir, se aprende mucho, salir al extranjero. Noté los cambios, otra cultura, otras cosas se aprenden, claro que aprendes mucho, es interesante, vamos que a disgusto y mal eso no lo estamos ni mucho menos pero claro la cosa es que no estás en tu tierra y la cosa es eso que no puedes regresar, no puedes, puedes pero te tienen las raíces ahí para regresar a tu tierra y no sabes si ir, si quedarte, si qué, ese es el problema”*), mientras que Dolores considera Alemania su segunda patria (*“Es mi segunda patria, o sea que yo siempre me encontré muy bien en Alemania”*).

Otro de los asuntos que valora el largometraje es cómo se sienten al venir a España y, al igual que destacamos en relación al anterior documental, convienen ahora muchos de ellos en que, después de tantos años, se sienten extraños y, a pesar de que disfruten enormemente de las vacaciones, regresar para siempre sería otro tema. Enriqueta, por ejemplo, lamenta que son extranjeros en todas partes (*“En Alemania somos extranjeros y en España venimos y somos los alemanes”*), Julia Struck también coincide en que en su país de origen se siente un poco extranjera, igual que Marilis sostiene que a pesar de encontrarse a gusto en España lo ve más como unas vacaciones puntuales ya que al cabo de un tiempo de estar aquí ya echa de menos Alemania y sus hábitos (*“Creo casi que estoy más acostumbrada a la vida alemana que a la española”*). Sin embargo, tampoco hay unanimidad al respecto, pues Juan Alberto expresa que ese sentimiento sólo lo tiene cuando hace vacaciones como estas del Imsero mientras que si se va al pueblo o las ciudades que conoce para nada se siente de fuera, así como Pilar afirma encontrarse muy a gusto en los dos países. Sí que hay, en cambio, consenso en relación a cómo aprecian la jubilación, si bien algunos todavía tienen que acostumbrarse, pues todos celebran poder recibir la renta después de años de duro trabajo, así como loan la existencia de iniciativas como estas del Imsero; Julia Steinfeldt, por ejemplo, dice al respecto que el Gobierno Español no podía hacer mejor cosa para los españoles de Alemania, mientras que Dolores también destaca que, por el precio que les salen las vacaciones, los alemanes no se lo pueden ni creer. Merece la pena comentar también que Juan Alberto sostiene que, si bien en Alemania hay centros para la tercera edad, a él nunca le ha gustado participar por aquello de sentarse en un sitio *“y decir este es el*

trocito de España”.

Un tema que ya se consideró también en el anterior documental es aquel que versa sobre cómo se sienten en tanto que emigrantes, un asunto sobre el que los testimonios aportan ricas informaciones: Juan Alberto declara directamente no haberse sentido nunca emigrante si ello significa haber notado un peso o vivir una situación problemática, pero sí que considera loable que la gente que ha tenido que marcharse lo haya hecho, viéndolo como una muestra de autosuperación¹³⁰⁵; asimismo Dolores dice no sentirse como emigrante desde que dejó de trabajar, en tanto que es libre de elegir permanecer o partir.

Terminemos la reflexión sobre este film aludiendo a cómo los testimonios conciben la inmigración actual y los inmigrantes, coincidiendo todos en sentir una gran lástima por las situaciones que les toca vivir y considerando que, si bien es cierto que igual que ellos han tenido que marcharse a otro país, su panorama es mucho más delicado; es decir, sostienen que si ellos emprendieron la emigración fue por decisión propia y no por una necesidad tan acuciada, en tanto que podrían haber permanecido en su país, mientras que los inmigrantes actuales no tienen otra salida¹³⁰⁶.

En definitiva, se trata de una película que repite o plantea nuevamente varios de los temas ya abordados en la propuesta precedente y se filmó aprovechando las vacaciones de un grupo de españoles jubilados entre los cuales se encontraban estos testimonios. Este conjunto de personas

¹³⁰⁵A propósito de no sentirse emigrante dice exactamente lo siguiente: *“La verdad es que yo nunca me he sentido emigrante, yo me he sentido, es lo que trato de explicar, yo me he sentido que he nacido en un sitio y he realizado mi vida en otro, pero eso para mí no significa, o sea, el estatus es el que tenemos porque es así, uno se va de aquí para allá, pero la verdad es que yo no me he sentido en ningún momento emigrante. ¿Qué es eso? ¿Es un peso? ¿Es algo que tengo que pensar? No, eso no ha sido un problema para mí”*. En cuanto a cómo valora la condición de emigrante, lo expresa del siguiente modo: *“Que el emigrante que ha tenido la necesidad de moverse, de salir, que no lo vea como algo negativo, naturalmente que la emigración tiene, o sea, sólo el mero hecho de estar fuera de casa, una persona en el mero hecho de encontrarse fuera de casa tiene unos momentos negativos, el que vino aquí, el que salió de España y se fue al extranjero a dónde sea fue sólo y sólo se las tuvo que montar, eso está clarísimo, pero pienso que eso tiene que darle a todo el mundo, a todo el mundo, muchísimo valor porque es algo que esa persona misma construye, sin tíos, sin abuelos, sin herencia, sin ningún apoyo, sino que nada más que decir bueno aquí estamos, aquí tenemos que empezar de cero, o como sea y tira para adelante y creo que eso tiene muchísimo valor y a eso sí que no se le puede quitar valor ni uno mismo lo puede ver como una desgracia sino todo lo contrario, es decir, hemos caído en el charco, nos hemos levantado y hemos ido tirando y tirando y tirando y nos hemos puesto a andar, creo que esto es fenomenal para una sociedad y no verse como fracasados, no verse como... decir jolín, pues mira lo que me ha pasado, no”*.

¹³⁰⁶Justamente por el hecho de haberse marchado por decisión propia es por lo que Juan considera que no deben merecer un trato especial por parte del gobierno español: *“[...] Yo creo que ningún español que haya emigrado a otra nación tiene que esperar un tratamiento especial, un tratamiento especial por el gobierno de España, yo creo que eso no es lógico para mí, si yo me he ido de España y si he enviado dinero a España he enviado dinero porque quise, sino si lo tenía me lo hubiera podido quedar aquí”*. Marcelina, en cambio, lamenta el trato dispensado hacia algunos españoles: *“[...] A muchos les han contestado que nadie les ha mandado venirse para acá, ¿tú crees que eso es tan normal? ¿Por qué no os habéis quedado en Alemania? Que nadie os ha llamado aquí. Si yo soy español como tu, yo me he ido allí porque me daba la gana y ahora vengo porque quiero, que a mí nadie me puede obligar a quedarme allí, a ir allí o ir adónde tu quieras”*.

vinieron a Mallorca a pasar unos días, alojándose en un hotel y coincidiendo con jubilados de otras partes, caso de unos hombres y mujeres que aparecen en el documental y explican que ellos se marcharon a Francia a causa la Guerra Civil, así como otros exponen haber partido, también en este contexto, pero siendo muy pequeños e incluso uno de ellos se detiene en explicar la diferencia que existe entre los emigrantes políticos y económicos. Se plantean estas vacaciones, pues, como un lugar de ocio y encuentro de españoles retirados procedentes de distintas partes, quienes disfrutan de las prestaciones que les ofrecen como jubilados y compartiendo días de asueto con gente que vive en una situación semejante.

En relación al tercer y último film de esta realizadora que tomaremos en consideración, *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2011), cabe decir que se pudo realizar gracias al apoyo de la Dirección General de la Ciudadanía Española en el Exterior. Se trata de una propuesta que, a diferencia de las dos anteriores, se focaliza en la segunda generación de emigrantes españoles en Hamburgo, incluyendo cinco testimonios que dan buena cuenta de su integración en la sociedad alemana y también de su éxito laboral. En términos formales el film sigue un esquema idéntico a los dos anteriores, es decir, carece de voz en *over* y apenas integra metraje que no sean las entrevistas a los testimonios, quienes se encargan de abordar una serie de temas clave sobre su situación en tanto que hijos de españoles criados y residentes en Hamburgo. Mencionemos, igual que hemos hecho en los casos precedentes, cuáles son los temas que trata el film y, acto seguido, valoremos las declaraciones de los protagonistas: dónde han nacido -en España o en Alemania-, cuestiones en torno a sus padres -de qué trabajaban-, cómo fue su infancia -dónde vivían, el barrio, su integración,...-, el sistema educativo y político, la integración, la nacionalidad y su sentimiento en tanto que emigrantes.

Citemos los nombres de los testimonios indicando si nacieron en España o en Alemania: Vicente Martínez, nacido en Galicia y emigrado a Hamburgo con once años; Andrea Miragaya-Dorado y Cuno, nacida en Hamburgo e hija de vascos; Rosa Fava, nacida en Salzgitter aunque a los cinco años se trasladó a Hamburgo; Encarnación Gutiérrez Rodríguez, nacida en un pueblecito de Baviera e hija de andaluces; y José Manuel Valdueza, nacido en San Lorenzo de El Escorial y emigrado a Hamburgo con un año de edad. Antes de entrar a valorar los puntos mencionados, es preciso señalar que todos ellos se expresan en español salvo dos, Andrea y Rosa, la primera porque comenta que a pesar de poder hablarlo le falta un poco de vocabulario y la segunda porque, tal como ya destacaremos, decidió hacerse monolingüe por propia voluntad y así lograr una mayor pertenencia a la sociedad alemana. Advertamos, también, que todos ellos, a diferencia naturalmente de los emigrantes de la primera generación, tienen unos estudios superiores y son ejemplo de una integración social y laboral exitosa, algo que fácilmente se capta sólo con reparar

en sus profesiones: Vicente es pedagogo social y trabaja en una asociación española y en otra internacional; Andrea también es pedagoga social y terapeuta especialista en adicciones, trabajando en un centro de atención para personas con este tipo de problemas; Rosa, además de estar escribiendo la tesis doctoral, es autónoma en distintos proyectos pedagógicos en varios campos de concentración, especialmente en el campo y centro de conmemoración de Neuengamme; Encarnación es socióloga y desde hace cinco años reside en Manchester, trabajando en la universidad; y José Manuel es médico y jefe del servicio de neurología en una clínica.

En cuanto al trabajo de sus progenitores, el padre de Vicente primero laboraba de soldador y luego en un astillero; el padre de Andrea primero trabajaba en una fábrica y después alquiló una gasolinera, debiendo precisar que ese hombre tenía ocho hermanos, cuatro de los cuales tuvieron que irse de España por motivos económicos y se apuntaron para emigrar sin importar el destino que les tocara, yéndose su padre a Hamburgo y los otros tres a Australia¹³⁰⁷; Rosa es hija de madre española y padre italiano, laborando ella en una librería de Salzgitter; la madre de Encarnación trabajó en una fábrica de porcelana en Baviera y su padre en las minas; y José Manuel no precisa en qué trabajaron sus padres aunque menciona que les proporcionaron alojamiento, más concretamente una casa del siglo XVIII en el barrio de Sankt Pauli.

En cuanto a su infancia, este asunto lo comentan vinculado de manera estrecha a su paso por el colegio, Encarnación, por ejemplo, se acuerda de ello como un tiempo agradable, donde se reunía con muchos niños que por la tarde iban al colegio español; Rosa, por su parte, destaca que tenía unos amigos del vecindario con los que se agrupaba a modo de pandilla, integrando niños de varias nacionalidades incluidos alemanes, aunque al empezar el instituto ya perdieron el contacto, así como señala que sus padres no tenían demasiados conocidos o amigos y que pocas veces salían o tenían visitas. Andrea, en cambio, sí que comenta que sus progenitores salían con españoles y ella recuerda estar rodeada de éstos de pequeña, yendo los fines de semana a la Barraca. Pero si bien del colegio español no se subrayan aspectos negativos, sí que se destacan varias cuestiones adversas en dos direcciones: por una parte, Encarnación y Andrea aluden a la vivencia de hechos discriminatorios o racistas en el colegio o durante la infancia, así como por otra también Vicente considera que no había interés por parte de la sociedad o de la escuela en

¹³⁰⁷Es interesante destacar que Andrea subraya que a los dieciséis años se marchó de casa para irse a vivir en Sankt Pauli en los tiempos de la Hafestraße, es decir, cuando se trataba de un barrio caracterizado por la ocupación, donde ella dice que todo era muy emocionante y donde podía vivir con gente que, igual que ella, buscaba algo diferente, no pagaba dinero e iba contra la norma establecida, algo que cree le resultaba atractivo en contraposición con sus padres cuya regla esencial era la de trabajar. Exactamente lo aborda en los siguientes términos: *“Y la norma de mis padres era: trabajar, trabajar y trabajar... Y yo no quería eso de ninguna manera. Y me dije: No, no voy a hacer una formación profesional, ni voy a trabajar ocho horas para un jefe con coche enorme”*.

recibirlos, subrayando además que el sistema de educación alemán era demasiado selectivo. En cuanto al primer asunto, Encarnación destaca que en su colegio se sintió totalmente excluida dado que no les gustaban los niños hijos de emigrantes¹³⁰⁸, así como Andrea comenta que en su infancia recuerda la discriminación en tanto que en los juegos del pueblo cada niño ganaba un premio y como su nombre era distinto ya no la dejaban participar. Vicente, por su parte, subraya que al llegar no tuvo experiencias demasiado positivas y que en el colegio había bastantes conflictos, percibiendo un marcado desinterés y llegando a la siguiente conclusión: “*Yo me acuerdo que llegué a decir si los alemanes quieren algo de mí que aprendan español, ¿no? Claro, después me di cuenta de que esa no es la táctica*”. Por lo que respecta al sistema del colegio alemán, también Vicente es el encargado de describirlo como sumamente clasista en tanto, que desde pequeño, te seleccionan y te dan o no la posibilidad de hacer un bachiller. En cualquier caso, era importante para los padres saber cómo funcionaba el sistema educativo, siendo relevante tener un asesoramiento al respecto, de ahí a la necesidad de crear asociaciones de padres de familia en las cuales, según Vicente, se consideraba que no era decisión del profesor si tu hijo podía o no hacer bachillerato y donde se ayudaban mutuamente con traducciones o lo que se terciara. Asimismo, también existía cierta cercanía entre algunas de estas asociaciones y la política, algo que comenta Encarnación a propósito del Círculo Cultural de Frankfurt, situado junto al Círculo Italiano, donde se ubicaban el Partido Comunista Italiano y Español, teniendo allí su círculo cultural y donde estaba muy clara la importancia de la educación para que los hijos tuvieran un mejor porvenir.

Y si la escuela ya era un lugar valioso para la socialización de los hijos de los emigrantes, un asunto clave de este documental es el de su integración y su propia percepción en el seno de la sociedad alemana, debiendo decir que todos ellos se muestran harto negativos acerca de la poca voluntad que demostraron los alemanes para acogerlos en su sociedad. Andrea es muy taxativa al respecto al afirmar que “*de la integración no había ni rastro, tampoco era deseada*” en relación a su infancia, viviendo en un barrio de las afueras con otros inmigrantes. José Manuel también se refiere al hogar de su infancia como un sitio parecido a las favelas de Río de Janeiro, donde dice que “*era una mezcla de gitanos, gente mala y buena de todos los sitios, padres alcohólicos, chicos...*” y dice que por ser moreno la gente le hablaba mal y le llamaban *kanaker*¹³⁰⁹

¹³⁰⁸Describe el colegio alemán en los siguientes términos: “[...] *era bastante racista, porque estaba en otra zona, de clase media, blanca, alemana, que no les gustaban niños emigrantes que para ellos no eran solo niños emigrantes sino también la clase obrera interfiriendo en su espacio y educación de sus hijos, se lo inculcaron bastante a los niños: nunca te invitaban a nada y estabas allí excluida pero tenías a tu gente, todos los niños españoles y tus amigos, y ellos se creían que todos esos niños eran mis hermanos, tenían además la visión de que éramos familias numerosas de doce o trece porque éramos bastantes*”.

¹³⁰⁹El vocablo *Kanake*, *Kanacke* o *Kanaker* es un término despectivo empleado en países de habla germana que deriva de la palabra hawaiana *kanaka* que significa persona. Por lo que respecta a su origen, éste se atribuye a los marinos del siglo XIX quienes lo usaban para referirse a sus compañeros del Pacífico Sur y del sudeste asiático. Si bien inicialmente tenía un sentido positivo y servía para elogiar su buen hacer en el mar, en la

preguntándole que qué hacía allí. Encarnación, por su parte, afirma que desde una edad muy temprana notó la discriminación, mientras que Rosa es la persona más compleja por lo que a esta cuestión se refiere: expresa que siempre tuvo un sentimiento de malestar y de vergüenza, percibiendo como vergonzoso el tener que escribir de niña cartas para su padre dado que él no sabía hacerlo, avergonzándose de sus progenitores y de ella misma y diciendo que siempre quiso ser “normal”, de ahí que decidiese olvidar el español y convertirse en monolingüe para vencer esa sensación de inferioridad para con los alemanes¹³¹⁰. José Manuel también sostiene que, como niño, no terminas de entender por qué tus padres, que son adultos, no hablan bien el alemán, aunque luego te das cuenta de que llegaron aquí ya mayores y con mundo laboral para el que no les era necesario. La cuestión del idioma, en cambio, sí que fue fundamental para la segunda generación, pues según indica Encarnación había una presión impresionante para que te asimilaras, para que hablaras el alemán y no fueras diferente, algo que ella rechazó de pequeña¹³¹¹. Y según Vicente buena parte de esta segunda generación logró la asimilación y habla perfectamente el alemán, pero ello no implica que pierdan totalmente el español; tal asunto se confirma por medio de la propia realización, es decir, a tenor del idioma que emplean los testimonios que integran el film: todos hablan en español salvo Andrea, quien dice que su lengua materna es el alemán aunque puede hablar en español si bien le falta vocabulario, y Rosa, quien ya hemos destacado que decidió volverse monolingüe por decisión propia, algo que define como

década de los años sesenta del siglo XX se aplicó negativamente a los emigrantes del sur europeos y posteriormente se usó de manera exclusiva para personas turcas o de Oriente Medio. No obstante, tiempo después, igual que sucede con palabras como *beur* o *nigger*, ha sido apropiado por algunos turcos y empleado por la propia comunidad ya liberado de ese sentido negativo y como declaración de pertenencia a un colectivo.

¹³¹⁰Este asunto que plantea cuestiones de gran calado lo expresa en los siguientes términos: “*Siempre tuve un sentimiento como de malestar y de vergüenza porque creo que entonces no tenía la capacidad de entenderlo, no tenía una explicación para ello, la tuve que buscar sola a lo largo de los años, décadas... Qué es lo diferente en nosotros... O por qué... Por eso en algunas situaciones, como cuando tenía que ir a algún lado aunque no pasaba muy a menudo... Tengo esa imagen por ejemplo cuando tenía que escribir una carta, como si fuera adulta, y tenía que estar todo correcto, también la ortografía... Era demasiado pedir... Pero sobre todo se mezclaba con la sensación de que era raro que una hija tuviera que hacer eso para su padre. Y lo sentía como algo vergonzoso. Si me preguntas ahora, no sabría decir exactamente de qué me avergonzaba si de mí o de mis padres... No sé decirlo. Porque el recuerdo de ese sentimiento se desvanece. Creo que quizás fuera una mezcla, que te avergonzabas de tus padres pero de ti misma un poco también. Creo que siempre intenté ser normal. Lo que sea ser normal. Bueno, lo que para mí era normal. Y siempre me pareció bien que, cuando hablara alemán, no se notara que mis padres eran de fuera. Hubo una época en la que eso fue importante para mí. Esa percepción de, no sólo diferencia, sino también de inferioridad en relación a los alemanes estuvo siempre ahí. No era importante en la vida cotidiana o con amigos, pero en algunos momentos siempre volvía a aparecer”.*

¹³¹¹Tal asunto lo expresa del siguiente modo: “*Pero había una presión increíble de asimilarte, de hablar bien el alemán, de no mostrar tu diferencia y de ser reconocida como alemana. Yo por parte hoy lo entiendo pero ahora por esas yo tenía la actitud contradictoria, yo veía a esta persona que tenía un nombre yugoslavo y me decía: ¿tú eres española no? y yo le decía: tú eres yugoslavo, y tú eres china, y tú... entonces yo etnificaba por parte a estas personas que se consideraban alemanas pero lo hacía desde mi propia experiencia y yo creo que le chocó bastante el hecho de que esta persona que venía de un contorno de no asimilación, porque yo me había juntado siempre con españoles, con otros extranjeros,... estaba en ese mundo de Kanaken, se podría decir [...]”.*

“una reacción contra el sentimiento de desvalorización”¹³¹².

Sea como fuere también varios testimonios aluden al rechazo que han sentido en varias ocasiones, Vicente por ejemplo se plantea que, si en tanto que español ya ha notado lo que es el racismo, mucho más duro debe ser para un turco o un negro, mientras que José Manuel considera que ahora mismo él parece un alemán físicamente, muy distinto de hace veinticinco años cuando era más moreno, mientras que ahora cree que de español casi sólo le queda el nombre. Y en cuanto a abordar directamente si están o no integrados, Rosa asevera que ellos sí que están integrados en la medida que cualquier persona que esté trabajando lo está, advirtiendo que el problema del discurso de la integración pasa por confundirla con la asimilación, es decir, siempre que formes parte de la productividad de un país estás integrado, ahora bien, que sigas sus normas o no y que por tanto estés o no asimilado eso ya es otra cuestión. Andrea, por su parte, afirma creer que la integración supone una cierta apertura, algo que a veces no es sencillo en esta sociedad, añadiendo que no cree que la adaptación sea una virtud a la que aspirar, considerando más relevante encontrar un posicionamiento propio. Sobre este asunto Rosa valora que la gente de procedencia no alemana residente en el país está integrada en tanto que, si vinieron como trabajadores, ya lo están como consumidores, del mismo modo que aquellos que llegaron en situación ilegal también lo están porque la sociedad funciona por medio de la existencia de un sector de gente sin derechos, afirmando lo siguiente: “*la sociedad y la economía en Alemania funcionan porque hay personas etnificadas y clasificadas por la racialización*”. Vicente defiende una interesante diferencia entre asimilación y integración, sosteniendo que la primera equivale a lo que la sociedad esperaba de ellos, es decir, que un español o turco renunciara a su origen en un proceso de adaptación total, afirmando que lo llaman integración pero se refieren a eso, mientras que él es participe de la integración pero sin que ello pase por olvidar su identidad.

En relación al último aspecto que aborda el film, es decir, su sentimiento como emigrantes de segunda generación, José Manuel destaca que siempre tuvo claro que para conseguir lo mismo que un alemán le costaría muchísimo más, algo que nunca discutió sino que le generó una voluntad de querer ser mejor que el resto para poder lograrlo; asimismo Vicente también alude al hecho de que muchos hijos de extranjeros han conseguido en Alemania el éxito profesional. Encarnación, por ejemplo, afirma que al trabajar como profesora universitaria la gente no se imagina que ella derive de una emigración económica, sino que la toman por una profesora invitada, es decir, suponen que su desplazamiento responde a una búsqueda de éxito y no a un

¹³¹²Esta frase la pronuncia en el contexto de la siguiente declaración: “*Lo recuerdo difusamente como una reacción contra el sentimiento de desvalorización. A un niño que no hablaba alemán, que se notaba que hablaba otro idioma, se lo desvalorizaba. Y creo que eso de querer sólo hablar alemán tenía que ver con ese deseo de evitar ser infravalorada, con el querer ser normal y por otro lado tenía que ver con un distanciamiento con mis padres, sobre todo con mi padre, eso de: 'No, sólo hablo alemán'*”.

trasfondo migratorio, algo que evidencia indirectamente los tópicos existentes sobre los emigrados y su descendencia. Pero una cosa es cómo la gente externa a los procesos migratorios lo concibe y otra muy distinta es cómo se sienten e identifican los propios sujetos, considerando Vicente al respecto que es precisamente la segunda generación la única que experimenta problemas de identidad, pues la primera y la tercera tienen claro a qué sociedad pertenecen, mientras que ellos siempre deben moverse entre dos mundos¹³¹³. Este mismo asunto José Manuel lo aborda por medio de una expresión que es la que da título al film, considerando lo siguiente: *“tienes la posibilidad de sentarte en dos sillas, ya te dije quiero ser el alemán, quiero ser el español, quiero ser activo como se piensa de un español, quiero ser muy tranquilo y buen trabajador como se piensa de un alemán, yo tengo las dos caras, con eso gané”*. Andrea, en cambio, de manera menos optimista explica que esta pertenencia a dos países distintos le supuso dificultades, pues si bien tenía la necesidad de enraizar de alguna manera, sentía que si hacía algo muy alemán o algo muy español perdía una parte sustancial de sí misma, una cuestión que la preocupó hasta que se dio cuenta de que en modo alguno era así.

Y todos estos temas entroncan con la idea de la nacionalidad, un asunto que se plantea en esta producción a partir de si los testimonios han decidido conservarla o tomar la alemana, comenzando por Encarnación, quien declara haberse quedado con la española en tanto que puede moverse sin problema, así como también José Manuel decidió conservarla, aunque menciona que al principio para ejercer como médico tuvo que renovarlo periódicamente y eso le dolía; Vicente también la ha mantenido, así como su mujer y su hija también tienen la nacionalidad española, aunque informa que dentro de poco la cambiarán. Y el film concluye justamente con esta cuestión de la identidad nacional y cómo se percibe en Alemania, declarando Vicente que los alemanes siempre han creído que todo lo bueno viene de su país y lo malo de fuera, así como Andrea sostiene que hay quien cree que la identidad nacional está en peligro, mientras que Rosa alude al hecho de que el país se contrae como un ente cerrado a raíz de la entrada en vigor de la Ley de Migración de 2005. Es decir, en esta realización se tratan muchas cuestiones que ponen de manifiesto que la segunda generación ya no sólo alude a vivencias propias o a sus opiniones sobre determinados temas, sino que sus integrantes son capaces de tomar distancia crítica tanto de sus experiencias como de sus pareceres para poder valorarlos, resultando de ello una propuesta de

¹³¹³Esta cuestión la expresa en los siguientes términos: *“La segunda generación, ni la primera generación ni la tercera generación tiene problemas de identidad, nosotros sabemos lo que sabemos, el que tiene problemas son los otros con nosotros, porque no saben dónde encajar, nosotros sabemos movernos en un mundo, sabemos movernos en el otro, y en realidad nosotros no tenemos problemas, es más, nosotros vemos, vemos nuestra biculturalidad como algo positivo, quiero decir, nosotros tenemos dos, tenemos dos lenguas, tenemos, conocemos dos culturas, quiero decir sabemos volar y sabemos nadar y los otros o solo nadan o solo vuelan, quiero decir, nosotros nos movemos en dos mundos y eso para nosotros lo vemos como algo positivo”*.

gran riqueza y valor por sus contenidos.

En definitiva, esta tríada fílmica tiene un inmenso valor por lo que se refiere al compendio de declaraciones que integra sobre la experiencia migratoria española en Alemania, si bien cabe advertir que los films que la conforman mantienen siempre una actitud sumamente neutra, es decir, se opta por un planteamiento distinto al de muchos largometrajes ya comentados en relación tanto a las migraciones políticas como económicas en los que se toma partido; en el caso de estas realizaciones, en cambio, no se apuesta por ninguna perspectiva concreta, así como tampoco se insiste en la necesidad de conservar la memoria de este episodio: son los testimonios y sus declaraciones los únicos protagonistas de los mismas.

Valoradas todas estas propuestas, finalicemos este apartado aludiendo meramente a una reciente producción que, desde el ámbito de la ficción, presenta a una protagonista de nacionalidad española, nos referimos al largometraje *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015) y concretamente al personaje que da título al film, una joven española que vive y trabaja en Berlín. Justamente aludimos a esta propuesta porque es una muestra muy evidente de cómo ha cambiado el perfil del emigrante: si bien se trata de una española, ésta no tiene problema alguno para comunicarse gracias a dominar el inglés y ya no interesa su dimensión laboral ni por qué emigró. Se muestra, en cambio, el devenir y las vivencias de esta chica en el barrio de Kreuzberg durante dos horas -el film está rodado íntegramente en un sólo plano secuencia-, desde las cuatro de la mañana hasta las seis, y todas las situaciones de las que es partícipe al integrarse en un grupo de berlineses, muy poco recomendable, con quienes entabla amistad e incluso llega a delinquir. Por ende, que el personaje sea español o de cualquier otra nacionalidad, poco o nada cambiaría el argumento del film y es que, para encontrar tramas que giren en torno a la reciente emigración de jóvenes españoles a Alemania es preciso acudir, por lo menos hasta ahora, o bien al mencionado documental de Martha Fränkel o a realizaciones españolas y no a propuestas germanas.