



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. II

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



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**

3.2.2.3.- SUIZA

3.2.2.3.1.- CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

La Confederación Helvética ocupó, junto con Francia y Alemania, un lugar destacadísimo por lo que a la recepción de españoles emigrantes se refiere, sin embargo, cabe puntualizar que en términos históricos jamás había sido un destino recurrente para éstos. Tal es así que dicha comunidad emigrada se constituyó fundamentalmente a partir de los años cincuenta¹³¹⁴, si bien es cierto que allí se habían establecido exiliados durante y al término de la Guerra Civil española¹³¹⁵. Por otra parte, no debe olvidarse que este territorio salió ileso de la Segunda Guerra Mundial en términos económicos y, por consiguiente, requirió de la asequible mano de obra extranjera para poder potenciar su crecimiento¹³¹⁶. Tal situación supuso la entrada de un gran contingente y, a pesar

¹³¹⁴Por lo que respecta a las investigaciones dedicadas exclusivamente a la emigración española hacia este país podemos destacar, entre otras, las siguientes aportaciones: BOLZMAN, Claudio; FIBBI, Rosita; VIAL, Marie: “Les italiens et les espagnols: proches de la retraite en Suisse: situation et projets d'avenir”. *Gérontologie et société*, núm. 91, 1999, pp. 137-151; BOLZMAN, Claudio; FIBBI, Rosita; VIAL, Marie: *Secondas – Secondos. Le processus d'intégration des jeunes adultes issus de la migration espagnole et italienne en Suisse*. Zurich: Editions Seismo, 2003; D'AMATO, Gianni: “Une revue historique et sociologique des migrations en Suisse”. *Annuaire suisse de politique de développement*, vol. 27, núm. 2, 2008, pp. 169-187; FARRÉ, Sébastien: *La Suisse et l'Espagne: emigration espagnole et lutte antifranquiste à Genève et en Suisse (1959-1964)*. Ginebra: Universidad de Ginebra, tesina inédita, 1996; FARRÉ, Sébastien: *Spanische Agitation: Emigración española y antifranquismo en Suiza*. Madrid: Documentos de Trabajo de la Fundación 1º de Mayo, DOC 3/2001, pp. 1-29; FARRÉ, Sébastien; BABIANO, José: “La emigración en Suiza y en Francia, estudio comparativo”. *Historia Social*, núm. 42, 2002, pp. 81-98; FERNÁNDEZ 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 YEREGUI, Cristina (Eds.): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 107-126; LAMMATSCH, Michael: *Spanier in der Schweiz. Die spanische Emigration in die Schweiz 1959-1985*. Zürich: Universidad de Zürich, tesina inédita, 1999; PIGUET, Etienne; MAHNIG, Hans: *Cahiers de migrations internationales: Quotas d'immigration: l'expérience suisse*, núm. 37, 2000; RICHTER, Marina: *Integration, Identität, Differenz. Der Integrationsprozess aus der Sicht spanischer Migrantinnen und Migranten*. Berna: Peter Lang, 2006; SCHMID, Stephan: “Zum Italienisch spanischer Arbeitsimmigranten in der deutschen Schweiz”. *Babylonia*, 1/1995, 1995, pp. 45-51.

¹³¹⁵En relación a los exiliados en Suiza, aludamos a algunos de los principales estudios existentes sobre el tema: FARRÉ, Sébastien: “Exilés et intérêt espagnols en Suisse: une approche des relations bilatérales hispano-suisse (1936-1946)”. En CERUTTI, Mauro; GUEX, Sébastien; HUBER, Peter (Eds.): *La Suisse et l'Espagne, de la République à Franco (1936-1946)*. Lausanne: Antipodes, 2001, pp. 107-124; BELTRÁN ADELL, Francisco: *El Republicanismo en Suiza*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2005.

¹³¹⁶Por lo que se refiere a las investigaciones sobre la inmigración en Suiza, más allá del caso español, existen, evidentemente, muchas más aportaciones, aludamos sin ánimo de exhaustividad a algunas de las más destacadas: BATOU, Jean; CERUTTI, Mauro; HEIMBERG, Charles (Dirs.): *Pour une histoire des gens sans histoire: ouvriers, exclus et rebelles en Suisse: XIXe-XXe siècles*. Lausana: Éditions d'En Bas, 1995; BUMBERGER, Thomas: *Kampf gegen ungewünschte Fremde. Von James Schwarzenbach bis Christoph Blocher*. Zurich: Orell Füssli, 2004; D'AMATO, Gianni; GERBER, Brigitta (Hrsg.): *Herausforderung Integration: städtische Migrationspolitik in der Schweiz und in Europa*. Zurich: Seismo, 2005; DHIMA, Giorgio: *Politische Ökonomie der schweizerischen Ausländerregelung. Eine empirische Untersuchung über die schweizerische Migrationspolitik und Vorschläge für ihre künftige Gestaltung*. Zurich: Rügger, 1991; DREWS, Isabel: *'Schweizer erwache!' Der Rechtspopulist James Schwarzenbach (1967-1978)*. Frauenfeld: Huber, 2005; HOLMES, Madelyn: *Forgotten Migrants: Foreign Workers in Switzerland before World War I*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1998; PIGUET, Etienne: *L'immigration en Suisse. Cinquante ans d'entrouverture*. Lausana: PPURS, Le savoir suisse, 2004; PIGUET, Etienne: *L'immigration en*

de que muchos de los que fueron allí a trabajar terminaron asentándose y pasando numerosos años en el país -algunos incluso no volvieron-, la política migratoria suiza iba en una dirección parecida a la que ya hemos comentado con respecto al caso alemán: en ambos lugares se apostó por un sistema basado en el principio de rotación, si bien en el contexto germánico nos referimos a la figura del *gastarbeiter*; o sea, los trabajadores invitados, y en relación al ámbito suizo debemos aludir a los *saisonniers*, es decir, a los temporeros.

Esto quiere decir que la política migratoria helvética¹³¹⁷ promovía la entrada de jóvenes extranjeros bajo la condición de que éstos trabajaran allí un tiempo limitado y, por consiguiente, no llegaran a establecerse e integrarse en la sociedad; simplemente residirían allí una temporada y luego serían sustituidos por nueva mano de obra. Eso suponía, naturalmente, que la mayoría de los que irían a trabajar al país serían jóvenes y generalmente solteros, un colectivo que tras laborar allí un tiempo y ya con dinero ahorrado, regresaría a sus países. Evidentemente, para poder guiar los flujos migratorios y gestionar su estancia, era preciso establecer una serie de medidas administrativas que los canalizasen, creándose en ese sentido tres tipos de permisos que correspondían a tres grados o situaciones distintas de los emigrados. Para obtener dichos permisos, los interesados debían, en primer lugar, presentar el pasaporte en una oficina consular y, acto seguido, obtenían un visado que, si bien no autorizaba a una estancia prolongada, sí que permitía obtener alguna de las tres tipologías de licencia. Tales permisos son los denominados A, B y C,

Suisse depuis 1948. Une analyse des flux migratoires. Zurich: Seismo, 2005; SPILLMANN, Moritz: *Fremdarbeiter – Wilde Streiks – Gewerkschaften. Die wilden Fremdarbeiterstreiks in der Schweiz der frühen 1970er Jahre und ihr Einfluss auf die Gewerkschaftspolitik – Oder: vom verlorenen Vertrauen in das helvetische Selbstverständnis.* Universidad de Zurich, tesina, 2005; SKENDEROVIC, Damir; D'AMATO, Gianni: *Mit dem Fremden politisieren. Rechtspopulistische Parteien und Migrationspolitik in der Schweiz seit den 1960er Jahren.* Zurich: Chronos, 2008; URNER, Klaus: *Die Deutschen in der Schweiz: von den Anfängen der Kolonienbildung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges.* Frauenfeld: Huber, 1976; VUILLEUMIER, Marc: *Immigrés et réfugiés en Suisse: Aperçu historique.* Lausana: Pro Helvetia, 1987; WANNER, Philippe: *Migration et intégration: population étrangère en Suisse.* Neuchâtel: Office fédéral de la statistique, 2004; WICKER, Hans-Rudolph; FIBBI, Rosita; HAUG, Werner (Dirs.): *Les migrations et la Suisse: résultats du Programme national de recherche "Migrations et relations interculturelles".* Zurich: Seismo, 2003, pp. 153-174.

¹³¹⁷Mencionemos algunos estudios muy destacados, de entre los muchos existentes, sobre las políticas migratorias suizas: BUSSET, Thomas: "La politique du refuge en Suisse 1820-1870. Réalité et mythe". *Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs*, núm. 25, 1999, pp. 29-64; EFIONAYI-MÄDER, Denise: "Asylpolitik der Schweiz 1950-2000". *Asyl*, núm. 2, 2003, pp. 3-9; EFIONAYI-MÄDER, Denise et al.: "Switzerland". En NIESSEN, Jan; SCHIBEL, Yongmi (Eds.): *EU and US Approaches to the Management of Immigration: Comparative Perspectives.* Bruselas: Migration Policy Group, 2003, pp. 491-519; FRAGNIÈRE, Jean-Pierre; GIROD, Roger (Dirs.): *Dictionnaire suisse de politique sociale.* Lausana: Réalités sociales, 2002; GAFNER, Magalie: *Autorisations de séjour en Suisse. Une guide juridique.* Lausana: Éditions La Passarelle du CSP, 2008; HENRY, Philippe; GAUDARD, Gaston; ARBENZ, Peter (Dir.): *La Suisse terre d'asile.* Bienne: Editions Libertas Suisse, 1995; LINDER, Wolf: *Swiss Democracy: Possible Solutions to Conflict in Multicultural Societies.* Houndmills: Macmillan, 1998; LUDWIG, Carl: *La politique pratiquée par la Suisse à l'égard des réfugiés de 1933 à nos jours: annexe au rapport du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale [...].* Berna: S. de., 1957; MAHNIG, Hans (Dir.): *Histoire des politiques de migration, d'intégration et d'asile en Suisse depuis 1948.* Zurich: Seismo, 2005; WANNER, Philippe; D'AMATO, Gianni: *Naturalisation en Suisse: Le rôle des changements législatifs sur la demande de naturalisation: Rapport.* Zurich: Avenir Suisse, 2003.

siendo el primero de ellos el más débil y el tercero es el que atañe a una mayor duración y flexibilidad. Sin detenernos con mayor atención de la necesaria en las características de cada uno de ellos, comenzaremos por valorar las particularidades del primero que es el que corresponde precisamente a la idea de rotación y el consiguiente reemplazo de los emigrados. Tal es así que estaba reglamentado por el Estatuto del Temporero y estipulaba que la permanencia del trabajador extranjero en territorio suizo no podía sobrepasar los nueve meses, de la misma manera que estipulaba que el emigrante carecía del derecho de alquilar una vivienda y tampoco podía traer a su familia al país. Asimismo, si bien ya de por sí los temporeros estaban restringidos a unos sectores laborales concretos -caso principalmente de la agricultura, construcción, hostelería o los trabajos más bajos dentro de instituciones hospitalarias- aquellos que poseían este permiso estaban también circunscritos a una empresa en particular y a un puesto de trabajo determinado, de la misma manera que tampoco tenían derecho a ninguna movilidad y estaban permanentemente sometidos al preceptivo control de la policía de extranjeros. Por lo que respecta al segundo permiso, este autorizaba a la permanencia de los emigrantes por un periodo anual y, por consiguiente, también era preciso renovarlo anualmente, estando siempre sujeta su reanudación a las necesidades del mercado y, por tanto, era factible que no se concediera nuevamente si no era positivo para la economía nacional o si el comportamiento del interesado no se consideraba correcto. No obstante, tenía importantes ventajas con respecto al permiso A, pues en este caso transcurrido un año de su obtención era viable cambiar de empleo, si bien el emigrante estaba atado a un cantón en concreto y a un oficio en particular, así como también se encontraba bajo vigilancia de la policía de extranjeros. En relación al tercer permiso, este se refiere a una estancia duradera y, por tanto, se suprime la prohibición de cambiar de cantón y de empleo. Además de todos estos escollos, pasar de un permiso a otro tampoco era tarea fácil, pues hasta 1964 era necesario aguardar nada menos que quince años para poder pasar de un permiso de temporada a uno estable; a partir de esta fecha tenían que transcurrir cinco años para pasar del A al B en tanto que era preciso acumular cuarenta y cinco meses de contratos de temporada y, si tenemos en cuenta que éstos eran de nueve meses, esto suponía la cantidad de tiempo que acabamos de mencionar.

Por lo que respecta a los convenios que se establecieron entre España y Suiza es indispensable destacar tres resoluciones en concreto: el acuerdo de intercambio comercial del año 1949, el acuerdo de 14 de abril de 1959 según el cual se eliminaban los visados entre ambos países y el convenio bilateral de Seguridad Social de 23 de septiembre de 1959. También es sustancial tener en cuenta que estos acuerdos bilaterales, igual que hemos comentado en relación a los casos francés y germano, suponían que era el IEE era el encargado de canalizar los emigrados; no obstante, en el caso helvético sobresale el rol que desempeñaron los empresarios en este asunto, pues eran éstos los que le comunicaban al IEE la cantidad necesaria de individuos que precisaban

y también la calificación que éstos debían tener, de modo que a partir de ahí era el organismo español el que, mediante las Oficinas de colocación de los sindicatos verticales, se encargaba de reclutarlos y de evaluarlos médicamente para que, acto seguido, el correspondiente empresario suizo diese su visto bueno y ya entonces se formalizaran los contratos. Evidentemente, esta situación suponía realizar una serie de trámites que conllevaban un tiempo, mientras que en cambio era mucho más sencillo, *a priori*, partir a Suiza sin contrato alguno, saliendo simplemente como turistas bajo la presunción de encontrar un trabajo allí, una situación alentada además por parte del empresariado suizo que, a su vez, también de este modo podía esquivar todos los trámites de corte burocrático y administrativo. Buena cuenta da de ello la creación del *Service de Placement pour les Espagnols* (SPE), concretado en la apertura de una oficina ubicada en la estación ginebrina de Cornavin cuyo objetivo era el de encauzar a los supuestos turistas hacia una contratación laboral y hacia su respectivo destino geográfico. No obstante, el SPE sería eliminado pocos meses después de que se firmara el acuerdo bilateral entre los dos países que nos conciernen bajo la idea de que tal órgano era disconforme con la labor ejercida por las otras instituciones implicadas en el proceso.

Asimismo es preciso tener en cuenta determinados asuntos de cariz administrativo que, sin lugar a dudas, nos aportan mucha información sobre cómo era percibida la emigración por parte de las autoridades suizas y, por tanto, evidencian de qué modo actuaron en consecuencia, refirámonos al respecto a dos instancias: la circular número 1/62 de 11 de enero de 1962 y la de 16 de marzo de 1964, ambas referidas a la preferencia de unos inmigrantes u otros en función de su origen de procedencia, poniendo de manifiesto la existencia de concepciones xenófobas y racistas a la hora de planificar la entrada de flujos migratorios. La primera aludida exponía el establecimiento de determinados requisitos para que las personas procedentes de países lejanos pudieran acceder al país, seleccionándolas, por consiguiente, en función de su lugar de origen; la segunda suponía impedir la entrada a emigrantes considerados no asimilables para el país, excluyendo la posibilidad tanto a personas procedentes de países externos a Europa así como a gente originaria de países del Este con la salvedad del yugoslavo, pues sólo personas de este estado y de Turquía podían ser aceptadas aunque eso sí, siempre bajo el régimen de temporeros.

Del mismo modo, en relación a manifestaciones de corte xenófobo deberíamos referirnos también a una serie de iniciativas desarrolladas en la década de los setenta, pero para poder valorarlas con justeza es preciso que antes tengamos en cuenta las cifras relativas a la inmigración española en este país. Vayan por delante, sin embargo, una serie de consideraciones relativas a los datos que podemos consultar en las tres principales fuentes que nos proveen de esta información: las estadísticas elaboradas por el IEE, restringidas naturalmente sólo al caso de la emigración asistida y aquellas elaboradas por Suiza, concretables en el censo federal y en la *Office Fédéral des Arts et Métiers du Travail* (OFIMAT), ambas más reales que la primera citada pero divergentes en

cierto sentido. Tal desajuste reside en que el censo federal contabiliza la población establecida en el país en el mes de diciembre, de modo que no tienen en cuenta la emigración temporera (acaecida de abril a noviembre) y se efectúa sólo cada diez años, mientras que los datos de la OFIMAT sólo tienen en cuenta a la población activa entre febrero y agosto y, por consiguiente, omiten a todos los extranjeros que no tienen una presencia laboral. Es decir, sea como fuere, siempre es necesario manejar los datos como aproximaciones y ser conscientes de las limitaciones intrínsecas de cada una de estas fuentes de información, pues teniéndolo presente y pudiendo cotejarlas en absoluto quedan invalidas. No obstante, antes de aludir a cuestiones más concretas o a determinados porcentajes, podemos afirmar que, sin lugar a dudas, las pretensiones de temporalidad limitada vinculadas al principio rotatorio no tuvieron el impacto previsto, pues buena parte de los emigrantes lo que hicieron fue ir acumulando permisos temporales uno tras otro para ir prolongando su estancia y, por tanto, esa idea de renovación y no establecimiento no fructificó en muchos casos. Una cuestión a la que debemos añadir la gran proporción de habitantes extranjeros que había en este país, pues si bien en 1945 éstos suponían un 5% de la población total, quince años más tarde, es decir, en 1960, la cifra había ascendido a nada menos que el 10'8% de la población¹³¹⁸. Además, a lo largo del tiempo y hasta la crisis de 1974 la cifra fue en alza, pues si bien en 1960 había 13.524 españoles, en 1970 la cifra aumentó a un número tan alto como son 121.237 personas¹³¹⁹. Unos datos que, por otra parte, se encuentran muy alejados de la primera comunidad de inmigrantes en Suiza, es decir, la italiana, y es que de hecho Italia y básicamente el norte de este país fue el principal proveedor de mano de obra hasta mediados de la década de los cincuenta -piénsese que en 1948 se firmó un acuerdo bilateral con dicho estado- momento a partir del cual fueron reemplazados justamente por los españoles y también por emigrados de Italia meridional. No obstante, si se atiende a las estadísticas de 1970 fácilmente se advierte que la presencia española era muy elevada, pues no en balde era la segunda comunidad más numerosa en la Confederación Helvética, alcanzando la cifra ya citada de 121.237 españoles, mientras que los italianos llegaban a nada menos que 583.855 y los alemanes constituían la tercera comunidad más importante con un total de 118.283 personas¹³²⁰.

Una vez mencionados estos datos y, por tanto, siendo conscientes del gran volumen que ocupaba la población inmigrante en el seno de la sociedad suiza, procede destacar algunos de los principales proyectos de corte xenófobo que se desarrollaron en la década de los años setenta.

¹³¹⁸Estimación realizada por José Babiano y Ana Fernández Asperilla en: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, Op. Cit., p. 19.

¹³¹⁹Estos datos pueden consultarse en: AA.VV.: *Recensement fédéral de la population 1960: Recueil de commentaires*. Berna: Bureau fédéral de la Statistique, 1969; AA.VV.: *Recensement fédéral de la population 1970: Suiza 4*. Berna: Bureau fédéral de la Statistique, 1974.

¹³²⁰AA.VV.: *Recensement fédéral de la population 1970...*, Op. Cit.

Exactamente debemos referirnos a las iniciativas denominadas “Schwarzenbach” a raíz del nombre de su promotor, el político James Schwarzenbach¹³²¹ y que se concretan en dos: aquella lanzada en 1968 y votada en 1970, que tenía por objetivo limitar el número de extranjeros a un 10% en cada cantón -salvo el de Ginebra, que se reduciría a un 25%- , una medida que debía ser aplicada en un plazo de cuatro años desde que ganase en una votación a la que se convocaría la población; y aquella votada en 1974 que proponía limitar el número de extranjeros en suiza a 500.000 personas y a un 12% en cada cantón -manteniendo la excepción del de Ginebra a un 25%- así como también las naturalizaciones quedarían limitadas a 4.000 por año. Todo esto tiene, además, un precedente importante, pues ya en 1964 el Partido Demócrata del cantón de Zúrich había lanzado una iniciativa bajo el objetivo de acotar la población extranjera a un 10%, así como también con posteridad a las de Schwarzenwach tuvieron lugar otras que no consideraremos en tanto que exceden el periodo temporal en el que la emigración española tuvo mayor trascendencia, nos referimos a los casos de las iniciativas de los años 1977, 1988 y 2000. No obstante, por lo que respecta a estas propuestas, ambas fueron rechazadas, en el primer caso por un 54% de los votantes -alcanzando esta convocatoria un récord de participación del 75%- y en el segundo caso por un 65'8% -con una participación del 70%-; ello no impidió, empero, que los extranjeros residentes en Suiza no sólo sintieran, sino que se hiciese patente, el desprecio que una parte relevante de la sociedad sentía hacia ellos, provocando un gran malestar entre la población inmigrante. Además, vivieron tal situación como una injusticia, pues si bien es cierto que se desarrollaron movimientos de solidaridad hacia ellos, éstos no comprendieron cómo era posible que se les quisiera echar si estaban laborando intensamente en trabajos por los que, en muchas ocasiones, habían sido requeridos y pagaban los impuestos que les correspondían sin cometer ningún tipo de irregularidad. En este panorama y ante una situación de incertidumbre y xenofobia, varios de ellos decidieron regresar a su país; esta cuestión se acentuó todavía más en el marco de la segunda votación, pues a ese contexto se añadió la crisis del petróleo que ya de por sí perjudicó de manera evidente a la emigración. Por otra parte, aquellos que decidieron quedarse quisieron eliminar la inseguridad que generaban los permisos por medio de naturalizarse, siendo denominados “*Suisses de papier*”, aunque muchos desecharon esta oportunidad o bien por el dolor que les suponía tener que renunciar a su nacionalidad de origen o bien por motivos más prácticos, tales como la complicación burocrática que entrañaba. No obstante, tampoco fue sencillo para los que tomaron la decisión de partir, pues los españoles tuvieron que solicitar cuestiones tales como el reembolso de las cotizaciones efectuadas en cajas de retiro o bien

¹³²¹Sobre su ideología y proyectos podemos destacar un par de estudios especialmente relevantes: BUOMBERGER, Thomas: *Kampf gegen unerwünschte Fremde. Von James Schwarzenbach bis Christoph Blocher*. Zurich: Orell Füssli, 2004; DREWS, Isabel: '*Schweizer erwache!*': *der Rechtspopulist James...*, *Op. Cit.* Asimismo, también es posible ver en línea el fondo conservado del político en los Archivos Sociales Suizos (Schweizerisches Sozialarchiv), véase: <http://www.findmittel.ch/archive/archNeu/Ar108.html>

la anulación de contratos de alquiler y la devolución de fianzas.



Carteles suizos de diferentes iniciativas a favor o en contra de la presencia de extranjeros en el país

Entre los numerosos escollos con los que tuvieron que lidiar los emigrados, aludamos también a la existencia de una circular, emitida en 1975 por parte de la Oficina Federal del Trabajo y de la Policía Federal de Extranjeros, según la cual se pretendía velar por los trabajadores nativos ante el exceso de foráneos, creando toda una serie de preceptos a seguir en tiempos de crisis y escasez, entre los cuales se hallaba la decisión de despedir antes que a un suizo a todos los trabajadores extranjeros. Asimismo, a todas estas iniciativas debemos añadir una orden importante y todavía anterior a la citada circular como es el decreto federal de 16 de marzo de 1970 según el cual se fijó, por vez primera, una cifra de entrada anual relativa a los trabajadores extranjeros, restableciéndose cada doce meses en función de los que ya se habían marchado del país y, además, se creó para repartir al personal en los distintos cantones y distribuirlos en los diferentes sectores laborales.

A pesar de que no tengamos en cuenta, tal como ya hemos advertido, las iniciativas posteriores a la cronología más relevante por cuanto a la emigración española se refiere, ello no es óbice para que no mencionemos que la acumulación de todas estas situaciones conllevó que el país

sintiese la necesidad de desarrollar una política de cariz integrador, de ahí que en 1978 se creasen la *Chambre communale consultive des étrangers en Lausanne* y la *Commission fédérale pour le problème des étrangers*; asimismo se quiso ser solidario para con la población extranjera, un terreno en el que sobresale una propuesta de 1981 promovida por parte de la izquierda que, bajo el lema “*Être solidaire, en faveur d'une nouvelle politique à l'égard des étrangers*” pretendía conceder a este grupo los mismos derechos, salvo el de voto, de los que gozaban los suizos, una iniciativa que sin embargo no llegó a buen puerto y que tuvo el rechazo de un 84% de la población. Mencionemos por otra parte que la supresión del permiso A, es decir, el estatuto de *saisonnier* o temporero, es muy reciente en el tiempo, pues no se eliminó hasta el año 2002 como consecuencia de la entrada en vigor del acuerdo de libre circulación de personas entre Suiza y la Unión Europea y sus estados miembros, teniendo que ser reemplazado por un nuevo permiso llamado L y que corresponde a estancias de corta duración.

Concluamos esta breve contextualización histórica sobre la presencia española en la Confederación Helvética y sobre las situaciones políticas y sociales que esta comunidad tuvo que vivir y hagámoslo mencionando, simplemente, que fue la zona francesa la que contó con una mayor presencia española. Esta cuestión, obedece, en parte, a una evidente proximidad lingüística pero también tiene que ver con una cercanía geográfica, destacando al respecto en particular dos cantones: el de Ginebra, cuya capital estaba a nada menos que un día en tren de la frontera española, y el del Vaud, cuya capital es Lausana.



Jean Mohr: Emigrantes españoles pasando el control de pasaportes, Ginebra 1967, Archivo Mohr

3.2.2.3.2.- REPRESENTACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL

Una vez realizado este itinerario a través de la historia de la emigración española en Suiza y, por tanto, teniendo presente la importancia que tuvo en términos cuantitativos, procede a continuación valorar cómo el cine ha reflejado el fenómeno, es decir, de qué manera lo ha hecho y en qué momentos cronológicos. Siguiendo la misma estructura que en los apartados precedentes, comenzaremos por considerar, en primer lugar, el cine nacional y en el próximo punto ya valoraremos las realizaciones suizas que integran personajes españoles. Empecemos, al respecto, con la siguiente afirmación: en contadas ocasiones el cine español ha mostrado la emigración hacia este destino y no sólo en proporción a la importancia que tuvo en términos históricos sino en general, es decir, pocas veces Suiza aparece en los argumentos de realizaciones españolas, de la misma manera que consideramos que existen más bien pocas coproducciones hispano-suizas. Eso no significa, naturalmente, que la Confederación Helvética esté completamente ausente en la trama de films españoles pero, evidentemente, que aparezca tampoco implica que se aborde la cuestión migratoria o la presencia de españoles allí instalados; piénsese al respecto por ejemplo en un film como *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958), justamente una coproducción hispano-germano-suiza. Por otra parte también existen películas que tratan la presencia española pero totalmente alejada de la realidad migratoria, nos referimos a propuestas que incluyen a personajes de clase social acomodada que encuentran, precisamente en este territorio, un lugar propicio en términos educativos, sobresaliendo al respecto los internados, temática que aparece en varios films previos a la época de las grandes olas migratorias, caso de *Deber de esposa* (Manuel Blay, 1943) o *Verónica* (Enrique Gómez, 1950). El primero de ambos presenta un argumento que gira en torno de Pilar, la protagonista, hija de unos pudientes industriales que cursa sus estudios en un internado suizo, país donde conoce a Carlos, un hombre que trabaja en Ginebra y del que se enamora sin lograr el beneplácito de sus padres. Tal es así que, una vez ésta ya ha regresado a España, sus progenitores interceptan las misivas del joven para que Pilar crea que la ha olvidado y se case con un mejor pretendiente, Eduardo, propietario de una fábrica, accediendo la joven y descubriendo más tarde que fueron sus padres quienes le escondieron las cartas. Justamente el día después de tal hallazgo regresa a España el hermanastro de su marido y éste no es otro que Carlos, con quien finalmente podrá reemprender su relación tras un incendio en la fábrica donde su marido pierde la vida, no sin que su hermanastro intente salvarle mediante una transfusión de sangre. En conclusión, poca importancia tiene en sí la ciudad de Ginebra para el largometraje, pues si bien la protagonista vive allí en un internado, dada la aventajada clase social de Carlos, nada tiene que ver éste con la condición emigrante.

Igual o todavía menor importancia tiene Suiza en el segundo film mencionado, pues en este caso únicamente es el lugar en el que se encuentra el internado al que es enviada la protagonista por parte de sus padres, y también el país en el que ésta conoce a varios extranjeros, entablado amistad con una americana llamada Marion. Años más tarde y ya de nuevo en España se casa con Claudio, un escritor suizo, pero ambos residen en España y, tras algunas contrariedades -el marido se enamora de Marion, quien viene a visitar a su antigua amiga- logran sacar a flote su matrimonio. Es decir, en esta ocasión nos hallamos justamente en el caso inverso, pues la residencia se fija en España y, además, la cómoda clase social de los protagonistas nada tiene que ver con la necesidad de trabajar en el exterior; Suiza recibe, asimismo, una atención mínima.

Poca relevancia tiene también en películas en las que únicamente es el lugar de residencia de algún personaje secundario o simplemente aparece por alusiones, pensemos en títulos como *Virilidad a la española* (Francisco Lara Polop, 1975) o *Tac Tac (Han violado a una mujer)* (Luis Alcoriza, 1981). Por lo que atañe al primer caso aludido, se trata de un film cuya acción sucede en un pequeño pueblo castellano, Tordesillas de los Infantes y cuyo protagonista, Orencio, es un joven que ayuda a su padre en el negocio familiar. A pesar de llevar una vida tranquila y tener una novia formal, Angelita, cae en las redes Vindemia, una mujer que se queda embarazada de él y alumbrada nada menos que cinco niños en un único embarazo. Más allá de detalles relativos a la trama que exceden el interés de nuestro estudio, procede comentar que es justamente el personaje de Vindemia el que parte a Suiza, juntamente con un hombre del pueblo, un encuadernador que ve en este país un lugar donde ejercer como linotipista, yéndose ambos casados y con los cinco niños. A pesar del poco interés que pueda tener este film, también se alude de refilón a la emigración hacia Alemania -se menciona el utilizar lencería femenina “posconciliar”, seductora para evitar que los hombres quieran marcharse a este país-, así como se aprovecha una secuencia ambientada en el denominado “Teleclub”, posterior al pase de una película en el pueblo, para citar, en tono jocosos, a la falta de liberación del cine español y a la representación que éste ofrece de la gente rural como paletos¹³²².

En relación a la segunda película mencionada, *Tac Tac (Han violado a una mujer)* (Luis Alcoriza, 1981), su trama gira en torno a una violación que sufre la protagonista y a la venganza que emprende al respecto, apareciendo Suiza solamente como trasfondo por medio de un antiguo amigo que le propuso matrimonio y que reside y trabaja en Ginebra como miembro de la Organización de las Naciones Unidas.

¹³²²Este asunto se expone tal que así: “Pero el cine de este país no está liberado, ¿hasta cuándo la imagen del paleta con boina en nuestras pantallas que nos denigra y no da una imagen real del hombre de pueblo español? Insisto, el hombre de pueblo no es un paleta, es un ser humano, un ente endémico inmerso en las coyunturas actuales, víctima del centralismo y que añora Bertolucci”.

En definitiva, Suiza aparece como destino de personajes ajenos por completo a la emigración y más bien pertenecientes a una clase social adinerada, un asunto que reencontramos, evidentemente, en aquellos títulos en los cuales no se presenta dicho lugar como destino de personas sino de capitales, es decir, como vía de evasión de impuestos. Nos referimos a una película como *El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970), en la cual la familia del amnésico protagonista intenta que éste recuerde las claves para poder acceder a la cuenta corriente que posee en dicho estado. Ya directamente en el terreno de la ilegalidad o, en otras palabras, mostrando Suiza como el lugar de destino de un individuo que ha cometido un importante desfalco, es de obligada mención *Los culpables* (José María Forn, 1962), un título cuyo argumento gira en torno a un hombre que, al ver su empresa en bancarrota, decide partir a la Confederación Helvética fingiendo su propia muerte tras así acordarlo con su mujer y el amante de ésta, justamente el médico encargado de certificar su muerte para que él pueda cobrar su seguro de vida -de nada menos que cinco millones de pesetas-. Así lo pactaron so pretexto de que el protagonista desaparezca de sus vidas al ser compensado económicamente, un trato que no cumple y por ello, un año más tarde, la compañía de seguros recibe unos problemáticos anónimos sosteniendo que éste murió envenenado.

Una vez trazado este recorrido es fácil advertir que, si bien Suiza no está ausente en nuestra cinematografía, los argumentos que consideran dicho país en la mayoría de los casos lo hacen al margen por completo de la emigración, pues de la misma manera que fue un destino recurrente a partir de los cincuenta donde ir a trabajar, también lo era para aquellos adinerados que querían colocar allí sus cuentas o mandar a sus hijos a prestigiosos internados. Pero una vez mencionadas estas realizaciones que optan por la opción que no nos concierne, es preciso centrarnos con detenimiento en aquellas dedicadas al tema que nos ocupa, destacando al respecto y de manera muy señalada *Notes sur l'émigration* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960), *Malapata* (Carlos A. López Piñeiro, 1980), *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006), *Camino a casa* (Alfonso Dufour Andía, 2007), *Bon appétit* (David Pinillos, 2010) y *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014).

Ciertamente la primera aludida ya ha sido considerada en relación a las causas de partida, pues, tal como ya hemos comentado previamente, se trata de una realización que evidencia de manera preclara la mala situación en la que se vivía en ciertas regiones de España y que generaba como consecuencia directa la necesidad de emigrar, bien fuese hacia las grandes ciudades del país, en muchas ocasiones ya saturadas y con un superávit de mano de obra con respecto a la demanda, bien fuese hacia países europeos ávidos de trabajadores dispuestos a trabajar a cambio de un bajo sueldo¹³²³. Pero de la misma manera que este film es especialmente interesante por lo que respecta

¹³²³Esta realización ha sido valorada en las páginas 472-482 de la presente investigación.

a las razones que originan la emigración, también lo es en relación a la cuestión del alojamiento, pues de hecho tal asunto constituye el tema central y el propósito del mismo, motivo por el cual lo abordaremos nuevamente con mayor detalle en el apartado dedicado al urbanismo y a las condiciones de vivienda¹³²⁴; de ahí que en este punto únicamente destaquemos un par de asuntos sin entrar en el contenido con mayor profundidad. En tal sentido y, en primer lugar, es preciso aludir a una cuestión que, como veremos, no es trivial en absoluto y que pasa por considerar cuál es el conocimiento que tenía el director sobre la realidad migratoria que representa, teniendo en cuenta si se trata de un fenómeno que vivió o conoció en primera persona o si bien estaba al corriente de la situación pero no la experimentó personalmente. Este asunto resulta especialmente interesante en tanto que, como destacaremos más adelante, algunos de los films más comprometidos o que dedican mayor atención a ello derivan no de la primera generación de emigrantes que, naturalmente, no tenían ni la formación ni el dinero para realizar films, sino de sus hijos, quienes retomaron este capítulo de sus vidas para darlo a conocer. En el caso de Jacinto Esteva evidentemente no podemos hablar de emigración de ningún tipo, pues el motivo por el cual se encontraba en esas fechas en Suiza era para realizar sus estudios de arquitectura; sin embargo, sí que debemos tener en cuenta que al estar viviendo allí y al interesarse por las condiciones de vivienda de los emigrantes conoció de primera mano la realidad de los españoles allí residentes. Si añadimos a este hecho, además, que se trata de una realización hecha para un proyecto de sus estudios y que, por consiguiente, no tenía que seguir los cauces y mecanismos propios de la industria cinematográfica, es fácil comprender el porqué tenemos que hablar de este título como una singularidad en esas fechas, pues la realidad que muestra -tanto de los emigrantes en Suiza como de los españoles viviendo en miserables condiciones en poblaciones del sur de la Península o en la periferia barcelonesa- no encuentra parangón en ninguna de las realizaciones españolas contemporáneas. Sin embargo, al centrarse en las condiciones de alojamiento en las que subsistían y en las razones que les empujaron a la emigración, poco se aborda su adaptación al país o sus opiniones acerca de éste, a pesar de que el film ceda, a modo de entrevista, la palabra a varios testimonios en concreto que, de una manera tangencial, nos aportan una información que conviene destacar en este apartado. Precisemos, antes que nada, que estas cuestiones se plantearon a emigrantes residentes en lo que corresponde a la periferia de la ciudad de Ginebra, más exactamente en lo que en el film denominan la *banlieue* de Carouge y que correspondería actualmente a una de las comunas limítrofes del cantón de Ginebra, separada de dicha ciudad por el río Arve. El narrador destaca que el primer asunto que les comunica el obrero español es que se siente solo en un país en el que le ha costado mucho acostumbrarse, refiriéndose por consiguiente a la idea de la asimilación y sosteniendo que este grupo de españoles no han mostrado reproche alguno hacia la colectividad que les ha proporcionado trabajo, una cuestión

¹³²⁴Consúltense al respecto las páginas 879-881.

fundamental si bien ya luego la propuesta desvía su interés hacia el tema del alojamiento. Por otra parte, también es relevante destacar que dicho narrador pone un especial énfasis en destacar el origen regional de los emigrantes, asunto por otra parte previsible en tanto que, como ya hemos dicho, el film valora el estado en el que se vivía en España como causa y motor de la emigración, y lo hace subrayando que ellos no sólo procedían del mundo rural sino también de zonas industriales, presentando al respecto a un obrero del sector de la metalurgia que hacía unos días que había llegado procedente de Barcelona. En tal dirección dicen haber constatado a lo largo de las entrevistas que un cierto contingente de emigrados correspondientes a trabajadores especializados, y más concretamente de este ámbito, sostienen haber dejado España a causa de una disminución salarial, por estar en el paro o bien por ser amenazados de despido, clarificando que a pesar de dejar su ciudad por lugares donde el trabajo está mejor remunerado, muchos de ellos preferirían trabajos peor pagados y así evitar separarse de su familia y de su tierra. Igualmente, también se subraya que en el caso barcelonés el tema del paro es especialmente preocupante, así como se encadena de manera explícita la emigración interior con la exterior al afirmar que, aquella persona del ámbito que rural que no logra encontrar trabajo en la periferia urbana, se ve impelida a buscarlo en el extranjero, enfatizando, por medio de imágenes de españoles subiendo a trenes, el trauma que conlleva para las familias la separación [Fig. 145].



Fig. 145

El film mencionado en segundo lugar, una propuesta para público infantil titulado *Malapata* (Carlos A. López Piñeiro, 1980) poca información aporta sobre la emigración española en este país, pero sin embargo lo traemos a colación en tanto que es uno de los pocos que, desde el cine gallego, aborda el tema de la emigración europea¹³²⁵. No obstante, este asunto se trata de una manera bastante tangencial, pues si bien se nos indica que los padres del chico protagonista, llamado Leocadio Remexeiro Dávila, alias Malapata, emigraron a Suiza, el film va por otros derroteros, pues aquello que interesa es cómo a causa de esta situación el chico debe abandonar su aldea natal para irse a vivir con su tía en una ciudad costera. Dada la condición física del joven y su sentimiento de poca pertenencia al lugar, el argumento del film gira en torno a cómo éste intentará, lográndolo, integrarse en la nueva comunidad sin la ayuda y compañía de sus padres y conseguir la estimación

¹³²⁵Evidentemente existen en esta cinematografía numerosas realizaciones cuyo tema de atención gira en torno a la emigración a ultramar; no obstante, algunas pocas propuestas sí que atienden al asunto de la emigración hacia Europa, unos títulos que consideramos en el presente estudio en los puntos que les corresponden, nos referimos a títulos, además del ahora citado, como *O pai de Migueliño* (Miguel Castelo, 1978) o *Emigrante* (Maria Teresa Enrich, 1979).

de sus nuevos amigos. Empero, este título ha pasado a la historia, no tanto por su propio contenido como por el hecho de tratarse del primer largometraje producido en Galicia en formato de 16mm; de hecho se piensa que su propia producción pudo alcanzar los seis o diez millones de pesetas¹³²⁶ e incluso el realizador mencionó que no tenía claro de entrada si haría un cortometraje, un largometraje o bien una serie, algo que explica del siguiente modo: “*No sabía qué iba a ser, si un corto, un medio o una serie de televisión. Así que la estiramos un poco y salió un largo. Está doblada en gallego y creo que no tendrá repercusión fuera de aquí. Galicia no tiene cine y éste puede ser el comienzo*”¹³²⁷.

Una vez abordadas someramente estas realizaciones, consideremos acto seguido una interesante producción como es *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1994), una coproducción hispano-franco-suiza cuya relevancia estriba fundamentalmente en cómo se aborda la idea de ser extranjero o de la pertenencia a un país, así como sobresale el tratamiento que ofrece del racismo y la xenofobia, dos asuntos que trata de manera entrelazada a lo largo de toda la realización. Además, si tenemos en cuenta que el primer largometraje de ficción español que aborda la cuestión de la inmigración subsahariana en España, reflejando las dificultades de adaptación y la explotación a la que es sometido el protagonista es *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), fácilmente advertimos que el film de Felipe Vega es bastante adelantado a su tiempo al tratar también estos asuntos o, por lo menos, reflejarlos en un momento en el que eran de plena actualidad, algo que todavía se acentúa más si tenemos en cuenta que la primera versión del guión es de la primavera de 1992. Sin embargo, a pesar de que esta tesis se centre en la emigración española y no en la inmigración hacia España, no podemos pasar por alto las consideraciones que se emiten en esta película sobre los africanos que vienen a España, en la medida en que no sólo nos aportan información sobre el personaje principal, sino porque fundamentalmente se aborda la idea de la identidad y la pertenencia a un país al margen del origen de los personajes; sentirse extranjero en un país es un sentimiento, sea cual sea la procedencia exacta.

Precisado este asunto, atendamos propiamente la realización teniendo también en cuenta el proceso de creación de la misma, es decir, si bien anteriormente ya hemos mencionado que el primer guión data de 1992, no es hasta la segunda versión del mismo cuando trabaje en él, además del propio Felipe Vega, el escritor y periodista Julio Llamazares. Esta cuestión es fundamental teniendo en cuenta que el director, en el marco de un viaje que hizo con su esposa a León, compró un libro escrito por Llamazares y éste fue, sin duda, relevante para el propio desarrollo de la película,

¹³²⁶GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: “El cine alternativo en Galicia: ¿Una propuesta creativa?”. En AA.VV.: *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.* San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991, pp. 181.

¹³²⁷ARENAS LUCAS, José: “Certamen de Cine Infantil de Gijón. Baja calidad y mala organización”. *ABC*, 23-07-1980, p. 48.

concretamente se trataba de *El río del olvido*¹³²⁸. Y lo fue no sólo en tanto que parte del film se ambienta en esos lares, sino especialmente porque en esta obra encontró la idea clave de la realización cuando leyó que “*El paisaje es memoria*”, un concepto esencial si tenemos en cuenta el propio argumento del largometraje que, a *grosso modo*, podemos sintetizar así: la acción inicial sucede en Ginebra, ciudad donde habita el protagonista, Tomás, quien emigró tiempo atrás a esta ciudad en la que ya nacieron sus dos hijas, Thérèse y Marie, esta segunda una chica muda. Profesionalmente trabaja en el terreno de la construcción y se nos presenta como una persona de izquierdas; no obstante, un día cae de un andamio, queda amnésico y se despierta con una profunda aversión hacia los inmigrantes, una situación que conduce a sus hijas a tomar la decisión de llevarlo a su pueblo de origen, Cerullada, creyendo que de ese modo acelerarán su proceso de mejora.

Según el propio realizador, la frase ya mencionada de “*El paisaje es memoria*” encierra todo el significado del film, pues al leerla comprendió que “*encerraba en sí misma todo el espíritu de 'El techo del mundo'. Si el paisaje es memoria es suficiente motivo para que Tomás regrese con sus hijas a León, el paisaje y poder de evocación son las claves de su recuperación*”, considerando que la mirada de Tomás corresponde a la del emigrante en tanto que “*En aquellas páginas estaba 'el alma' de Tomás. Su mirada ensimismada. La mirada del emigrante. La mirada del extranjero. Tomás podía muy bien haber nacido en uno de los pueblos que 'el viajero' camina en 'El río del Olvido', durante esos poco más de cuarenta kilómetros de apasionante y socarrona narración*”¹³²⁹.

Y realmente los paisajes de León, el pueblo de Cerullada en concreto, sus paisajes, montañas y el río Curuello son esenciales en el desarrollo del film, si bien es cierto que en un principio estaba previsto que éste se desarrollase en más espacios, pues no sólo Ginebra y la provincia de León debían ser esenciales para el desarrollo de la historia, sino que también Francia debía tener su lugar, destacando especialmente al respecto la ciudad de Béziers, fundamental durante el proceso de gestión del film. Afortunadamente, junto con el guión del film, se han publicado los cuadernos de desarrollo del mismo, es decir, las ideas, anotaciones y garabatos del realizador que dan buena cuenta del propio proceso de su gestación. Concretamente el primer cuaderno (febrero 1992) corresponde al viaje que hizo el director a dicha ciudad meridional francesa precisamente en busca de las huellas de la emigración española, conociendo allí a la persona que, a pesar de querer dejarla en el anonimato, fue la que inspiró al personaje de Tomás. Sin embargo, por cuestiones de producción la acción terminó desarrollándose en Ginebra, aunque en realidad es Béziers el lugar donde nació la historia y donde el realizador halló la permanencia de los emigrados españoles y también su coexistencia con árabes en el entorno, un asunto que en sus propias palabras expresa del

¹³²⁸LLAMAZARES, Julio: *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

¹³²⁹LLAMAZARES, Julio; VEGA, Felipe: *El techo del mundo. Le toit du monde*. Zaragoza: Las Tres Sorores, 1998, p. 15.

siguiente modo: “La historia que yo buscaba, y de la que no tenía ni idea del argumento, se encontraba en aquellas calles sin necesidad de laboriosas prospecciones sociológicas. Nada más aparcar el coche, mientras caminaba en busca de un hotel, me encontré, en un paseo flanqueado por enormes plátanos, con los primeros vestigios de un antiguo flujo migratorio extranjero. Árabes y españoles, al borde de la jubilación, ocupaban el Paseo Paul Riquet en pequeños corros, próximos unos a otros, pero sin mezclarse en ningún momento. Quedaba claro que se trataba de una vieja costumbre, importada de los países de origen, y debida a un elemental hábito de supervivencia humano. Hábito, por otra parte, extendido en estos momentos a todas las grandes ciudades europeas. Los días siguientes, en los que fui tomando contacto con la comunidad de emigrantes, me sirvieron también para descubrir las huellas de ese exilio, voluntario o no (algo difícil de definir de un plumazo) que duraba ya más de treinta años”¹³³⁰.

Además en este cuaderno el realizador da buena cuenta de su interés por los espacios frecuentados por la emigración, pues indica que se dirigió a la Casa Española o al Viceconsulado español¹³³¹, así como también cita a autores relevantes para su proceso creativo tales como Julia Kristeva, Hannah Arendt, Novalis, Yasujirō Ozu,... El segundo cuaderno, en cambio, escrito en marzo de 1992, se centra en el caso español, si bien se alude a la montaña de Aix-en-Provence o se cita, entre otros, a Vincent Van Gogh y se da buena cuenta también de la importancia que tuvo para la propuesta cinematográfica un viaje que realizó a Moscú.

Mencionemos, por otra parte, que el título inicial previsto para el film era “*Los Viajes Occidentales*”. Una vez ya contextualizados todos estos asuntos, pasemos a considerar propiamente el largometraje. En este sentido es preciso indicar que, tal como ya hemos comentado, la acción inicial sucede en Ginebra, empezando más exactamente con la imagen de una niña que pinta en tiza unas montañas mientras canta una canción, que es la misma con la que se cerrará el film y que sirve para comunicar la idea de la frontera y el principio del tránsito entre países; exactamente entona la siguiente canción escolar: “*En passant les Pyrenées*”. Por otra parte, tras este episodio que puede parecer anecdótico y que simplemente sirve para abrir el film, el espectador conoce que acaba de suceder una cuestión fundamental para la trama: Tomás está en un edificio oficial y justo acaba de nacionalizarse suizo. Este asunto de la pertenencia a uno u otro país es, sin duda, uno de los ejes principales de toda la película junto con la inmigración africana, tema que se trata acto seguido,

¹³³⁰LLAMAZARES, Julio; VEGA, Felipe: *El techo del mundo. Le toit...*, Op. Cit., p. 107.

¹³³¹Lo expresa del siguiente modo: “*Béziers. 11.2.92 Sopla el mistral, no muy fuerte. El día ha cambiado. Estoy en un restaurante-bar delante de un plato humeante de cous-cous. La CASA ESPAÑOLA está abandonada: 'À louer'. Hago fotos; un hombre gordo me mira. Subo por la Avenue Gambetta. Al final está la estación. Allí estaba también la CASA ESPAÑA, 'Club Privée'. Más tarde en la rue Vieille Citadelle, una angosta calle, descubro el 'VICECONSULADO ESPAÑOL'. Por el tipo de local, da la sensación de que ellos mismos se han proclamado país, su representación. Sólo atienden los jueves*”, en LLAMAZARES, Julio; VEGA, Felipe: *Ibid.*, pp. 115-116.

pues se incluye una secuencia en la que vemos en la frontera entre España y Francia a Ousmane, un personaje que será relevante más adelante, quien, junto a sus compañeros, se esconde y es perseguido primero por la Guardia Civil y luego por gendarmes ya que carecen de papeles. Acto seguido la acción salta de nuevo a la vida de Tomás, quien cruza la frontera entre Suiza y Francia para adquirir materiales para la construcción a un precio más bajo y, justo al volver hacia Suiza, recoge a un africano que hace autostop esperando que alguien pueda pasarlo al otro país. De esta manera, se explicitan dos asuntos clave: Tomás no es racista y, a pesar de haber obtenido la nacionalidad suiza se considera a sí mismo un extranjero, un tema que se evidencia en las siguientes palabras dirigidas al africano: *“C'est pour ça que je le fais... Moi aussi je suis étranger... comme toi... Seulement, moi, j'ai des papiers, et toi non. Quelle est la différence? Tu n'existes pas: moi oui... Comme tu n'existes pas, tu es invisible... Et comme tu es invisible, on en verra que moi quand nous passerons la frontière... Mis, on ne sait jamais, il vaut mieux que tu te caches là-derrrière... Allez, fais vite, one arrive”*.

Una vez traspasada la frontera, Tomás se reúne con sus compañeros de trabajo, brindado con champán para celebrar que ha obtenido la nacionalidad suiza; también esta secuencia en concreto le permite al realizador mostrar que el español trabaja con muchos inmigrantes, pues la mayoría de aquéllos lo son, salvo el personaje de Pierre que, si bien en la primera idea del film debía tener un papel muy relevante, luego con los recortes presupuestarios pasó a ocupar un rol muy secundario¹³³². Sin embargo, es un personaje útil para tratar diversos temas, tales como la pertenencia a un país u otro¹³³³ o bien para que el protagonista explicita ser de izquierdas cuando pregunta a su compañero si es posible ser suizo y de esta inclinación política al mismo tiempo¹³³⁴. Además, este mismo asunto se considera también más adelante cuando Tomás habla de ello a sus hijas, comentando que a su padre no le hubiese gustado nada que hubiera adoptado la nacionalidad suiza pues, a su entender, uno sólo era de un país y era preciso ser de ningún sitio cuando no se

¹³³²Así lo lamenta el realizador en: *“Un mes antes del comienzo hubo una última rebaja de dos semanas en el tiempo de rodaje. Los productores adujeron que habían hecho mal 'algunos cálculos financieros'. Esta vez, la poda fue auténticamente sangrienta. Desaparecieron personajes y situaciones en Suiza y León. Los encuentros entre Tomás y Pierre, el personaje interpretado por Jean-Luc Bideau, perdieron casi por completo su sentido. Y lo que es peor: todos los emplazamientos de cámara, encontrados a lo largo de dos intensos años de localizaciones, decisivos para narrar aquel 'paisaje como memoria', se vieron limitados a unos pocos planos que 'se rodarían sobre la marcha”*, en LLAMAZARES, Julio; VEGA, Felipe: *Ibid.*, p. 16.

¹³³³Exactamente el diálogo en el que se aborda este asunto es el que sigue: Pierre: *“Moi, je te vois maintenant plus... plus bête! Et plus... plus... étranger... Tu n'es plus de nulle part... Mais tu es mon ami... Parce-que ti es mon ami, n'est pas? Laisse moi te regarder un peau de face...”* / Tomás: *“Pierre... Moi, je suis toujours le même”*. / Pierre: *“Non, avant tu étais comme une vache, qui en sait pas d'où elle vient... Les vaches, on les trimballe partout, elles donnet du lait... ici et là, elles paissent n'importe où... Toi, par contre... tu es une vache suisse... Avant, tu étais une vache espagnole... maintenant une suisse... Tu te laisse épingler n'importe quelle étiquette sur l'oreille...! Allez, laisse-moi voir ta carte d'identité... Montre-la moi...”*.

¹³³⁴Más exactamente se plantea del siguiente modo: Tomás: *“Si on est suisse, c'est possible cotinuer a être de gauche?”* / Pierre: *“Belle question... Mais ça marche seulement avec les suisses? Et a Espagne qu'est-ce-que y se passe? Tout le monde continue à être de gauche...?”* / Tomás: *“Belle question...!”*.

podía ser del que a uno le corresponde. A tal afirmación la hija le responde que ahora ya nadie piensa así y entran en una discusión acerca de qué implica a día de hoy ser socialista, llegando a afirmar Thérèse que actualmente su socialismo ya no existe; se expone, por consiguiente, la evolución intelectual en términos políticos de las nuevas generaciones¹³³⁵, algo que sin lugar a dudas permite acercar esta producción a un film, ya mencionado anteriormente, como es *Las rutas del sur* (Les routes du sud, Joseph Losey, 1978) a propósito del desfase temporal en el que viven los exiliados/emigrados.

Mediante esta primera parte la película propone una definición muy clara de la ideología del protagonista, algo que cambia absolutamente a partir del accidente que éste sufre al caer de un andamio en el trabajo y golpearse con fuerza la cabeza. En el hospital se le diagnostica estar fuera de peligro, pero sin embargo padece una fuerte amnesia, de tal modo que, por una parte, olvida su pasado, pero también cambia radicalmente de opinión acerca de la inmigración, definiéndose a sí mismo como suizo. Esta perspectiva es la que le permite al realizador abordar la cuestión de la identidad bajo esta complejidad añadida, planteándola como un constructo y, al ser destruida u olvidada, aquél que justamente era un emigrante olvida su condición y se vuelve profundamente xenófobo y racista. Y la propuesta no espera ni tan siquiera demasiado metraje para plantear este asunto, pues todavía estando Tomás convaleciente en el hospital se aprovecha la situación para ponerlo en contacto con una africana, más exactamente él se despierta por la lejana melodía de una flauta que escucha desde la cama y, totalmente embelesado, decide seguir su sonido para conocer su origen, llevándose un gran susto al ver que proviene de una habitación ocupada por una africana. Acto seguido se queja a su hija de no haberle dicho “*que había negros aquí*”, algo que altera a la joven en tanto que su padre jamás había mostrado actitudes de este tipo¹³³⁶.

¹³³⁵Concretamente dicha discusión se produce en los siguientes términos: Tomás: “*A tu abuelo no le hubiese hecho ninguna gracia... Seguro que no... Tu abuelo siempre decía que había de ser de ningún sitio, cuando se dejaba de ser del primero... daban igual los de después..... Ser de todos los sitios y de ninguno. ¿Entiendes?*” / Thérèse: “*Sí, es bonito eso. Está bien... La gente ya no dice esas cosas, Todos quieren ser de donde son. No moverse de allí.*” / Tomás: “*Para mí, esto es trabajo... nada más. Seguridad y dinero. Me da igual ser suizo, español o turco. El dinero es lo que cuenta y quién te lo da...*” / Marie: “*Tu parles maintenant comme une multinationale... papa... L'argent, les bénéficiers...*” / Tomás: “*¿Pero tú sabes lo que es una multinacional?!*” / Thérèse: “*De oírtelo repetir a ti...*” / Tomás: “*Pues no me importa repetírtelo... Ya harás lo que te salga de las narices... tú. Ahora, ya sólo cuenta el dinero que tienes en el bolsillo... C'est comme ça?*” / Thérèse: “*¿Ahora? ¡Qué ahora...!*” / Marie: “*Ça a été toujours comme ça, non?*” / Tomás: “*¡Ah, qué, ¿las dos a joderme?!*” / Thérèse: “*Cada vez que te llevamos la contraria crees que estamos contra ti. ¿O qué?! Yo, lo que te digo, es que tu socialismo ya no existe... bueno, yo no lo veo por ningún lado, o sea que...*” / Tomás: “*¡Tú que vas a ver...! ¡Hostias, qué vas a ver! ¡Se es como se es! ¡Y si se dice que se es de izquierdas, se es...! ¡A mí ya hace tiempo que me sobran los partidos y los políticos para saber quién soy...! ¡No te jode la niña moderna...! Tu sais, toi, ce que c'est une multinationale? Avant, tout était plus... C'était différent. Maintenant, on en vaut que parce qu'on possède... C'est tout*”.

¹³³⁶El diálogo se desarrolla del siguiente modo: Thérèse: “*¿Por qué te has levantado...?*” / Tomás: “*Nadie me ha dicho que había negros aquí...*” / Thérèse: “*¿Negros?, Papá, ¿qué dices?*” / Tomás: “*¿Qué por qué hay negros en este hospital...?*” / Thérèse: “*¿Y a ti que más te da?*” / Tomás: “*¿Cómo que qué más me da...?! ¡¿Es que no ves que no me gustan los negros...?! Pero, bueno, no eres mi hija... ¿No me conoces?*” / Thérèse: “*Tranquilo,*

Incluso cuando Tomás regresa a su casa se incide en la misma idea, pues al ver por la televisión a un grupo de *skins* alemanes parece que sintoniza bien con ellos y se toca la cabeza, que lleva igualmente rapada¹³³⁷. No obstante, donde esta cuestión cobra mayor envergadura es en el trabajo, pues allí se altera enormemente al advertir que la inmensa mayoría de sus trabajadores son inmigrantes, lo cual le genera no sólo un sobresalto sino que de manera directa les agrede verbalmente, diciendo que uno de ellos, Mimoin, tiene cara de mono, así como a otro le espeta “*negro de mierda*” y se escuda en sí mismo diciendo, aunque tiene ciertas dudas, que él es el jefe porque es del país¹³³⁸, una cuestión que si bien parece no tener del todo clara sí que transmite sus prejuicios sociales: incluso que fuera de otro país, en tanto que blanco, sin duda está a otro nivel.

Ante tales situaciones que exceden el control de las hijas y en pos de la recuperación de Tomás, éstas toman la decisión de partir hacia el pueblo español del que es originario su padre y ver si al regresar, entre la calma y la vuelta a los viejos tiempos todo contribuye a su recuperación. Un viaje que Thérèse decide hacerlo en compañía de la fotografía de su abuelo, es decir, del padre de Tomás, junto con otros milicianos, evocando una vez más la importancia de las imágenes no sólo como recuerdo sino como una suerte de presencia, un lugar común que ya hemos detectado y señalado en numerosos films sobre el exilio. Las dos hijas, además, comunican en sus expresiones la emoción que les suscita partir de nuevo a España (“*¡Volvemos a España, papá...!*”).

El largometraje aprovecha cualquier situación, además, para incidir de nuevo en la idea ya expuesta de pertenecer al país de uno o ser de ningún lugar, una cuestión que se trata en el marco del viaje en coche hacia España, pues justo en el control de pasaportes de la frontera Tomás decide andar de regreso hacia Suiza, sin que nadie se de cuenta salvo unos guardias que intentan detenerlo

tranquilo, papá...” / Tomás: “*No, no, de tranquilo nada... No me gusta como huele en el pasillo...*” / Thérèse: “*Te vas a dormir... Y vas a dejar de decir tonterías...*” / Tomás: “*¿Tonterías...? ¿Por qué tonterías...?*” / Thérèse: “*Tú no... tú eres lo contrario...*” / Tomás: “*¿Lo contrario de qué...?*”

¹³³⁷ Así aparece en el primer cuaderno (Cuaderno 1, Béziers, febrero 1992) donde el realizador anotó la posibilidad de que el protagonista recuperase la memoria gracias a un golpe propinado por unos skins. Véase: LLAMAZARES, Julio; VEGA, Felipe: *El techo del mundo. Le toit...*, Op. Cit., p. 114.

¹³³⁸ Es interesante tener en cuenta cómo se desarrolla este diálogo y los términos exactos que emplea el protagonista, mostrando a la perfección, además, cómo éste cambia de idioma sin la menor dificultad: Tomás: “*¡Son... todos extranjeros...!*” / Pierre: “*Bien oui, Tomás.*” / Tomás: “*No, no veo nada de esto claro... No me acuerdo de...*” / Pierre: “*Et de moi, tu te souviens?*” / Tomás: “*Toi, tu es du pays... Non?*” / Pierre: “*C'est toi... qui n'est pas du pays...*” / Tomás: “*¡No me confundas! A ver, éstos, ¿de dónde salen?*” / Pierre: “*Mais enfin, tu t'en es toujours foutu...*” / Tomás: “*¡No te aproveches de la situación! Bien, es lo mismo... no sé qué pensaba antes pero sé lo que veo ahora... Y no me gusta.*” / Mimoun: “*Ça va Tomás?... Tu te souviens de moi?*” / Tomás: “*No. Y con esa cara de mono me acordaría... Nadie me ha contestado todavía. ¡¡¿Qué hace tanto extranjero trabajando aquí...?!! ¿Nadie puede contestarme? Se supone que aquí mandamos nosotros... ¿no?*” / Pierre: “*C'est toi le patron... oui...*” / Tomás: “*¡Repítelo...!*” / Pierre: “*C'est toi le patron... Tomás, tu eres el jefe... Tomás.*” / Tomás: “*¡Soy el patrón! ¿Habéis oído? Porque soy de aquí... ¡Eso está claro! ¡Eso, sí está claro! ¡Claro...! Negro de mierda... Bien, yo ahora me voy... Cuando vuelva no quiero verlos a ninguno por aquí.*” / Pierre: “*Tu ne peux plus faire ça, c'est pas aussi simple...*” / Tomás: “*¡¿Ah, no?! ¿Por qué? Yo he visto en la televisión que se podía despedir para mejor la empresa... Pues eso, eso hago yo...*” / Pierre: “*Et moi, Tomás...?*” / Tomás: “*Tú, haz lo que quieras. No te recuerdo, pero eres un blando, se nota...*”

y le piden el pasaporte, afirmando el protagonista ser suizo y haciéndolo en castellano. Tal reacción desconcierta profundamente a los agentes, espetándole Tomás a uno de ellos lo siguiente: “*¡No, usted me engaña! ¡Que no sabe dónde estamos ahora! ¿O es que usted no es de ninguna parte? ¿O de todas...?*”. No obstante, tras este incidente logran alcanzar España y se alude nuevamente a la presencia de inmigrantes en Europa y a las reacciones de xenofobia que suscitan en la población, poniendo un especial énfasis en este asunto cuando paran el auto para repostar en una estación de servicio llena de gente y con coches de bastantes matrículas extranjeras, cobrando especial interés uno de ellos que, si bien con matrícula española, los propietarios del vehículo, ya muy antiguo y achacoso, son dos árabes. La presencia de éstos, justamente, constituye el blanco de quejas del empleado de la gasolinera, quien lamenta la presencia cada vez más acusada de la gente que él denomina “*moros*”, a quienes acusa de quitar el trabajo a los españoles; a esto Thérèse responde haciendo una equivalencia con el pasado migratorio español: su padre se marchó a trabajar a Suiza y no le robó el trabajo a nadie, de la misma manera que los inmigrantes hacen en España el trabajo que los españoles no quieren hacer¹³³⁹; una comparación entre el pasado migratorio español y el presente en el que este país se ha convertido en receptor de inmigrantes, asunto que encontramos y encontraremos en la cinematografía española en repetidas ocasiones. Además, todavía va más allá el empleado de la gasolinera al decirle a la chica que, si su padre se marchó, fue porque quiso, porque él nunca se ha marchado para pedir, dejando por consiguiente en muy mal lugar el pasado de los emigrantes españoles, dando muestra de la falta de contexto y la abundancia de prejuicios que mueven a este personaje que, aunque sea secundario en la trama del film, sin lugar a dudas protagoniza una de las secuencias más ricas por lo que a nuestro tema de estudio se refiere.

También de profundo interés es la parte que se desarrolla en España, donde Tomás parece mirar las cosas no como si las conociera por vez primera sino como si las reconociera y, donde le plantea a su hija la siguiente pregunta, ante la cual ésta no sabe qué contestar: “*Dis-moi... Je suis étranger ici, moi?*”. Una interrogación de gran importancia por dos cuestiones: en primer lugar por la lengua en la que lo expresa, es decir, el personaje habla con igual fluidez francés o español con sus hijas, algo que se manifiesta varias veces a lo largo del film, combinando ambos idiomas; y en segundo lugar porque si bien la realización juega con la idea del olvido personal, es decir, de la amnesia, justamente este asunto de la pertenencia, como ya hemos comentado y como también veremos en numerosos títulos, aparece planteado por parte de los emigrantes hasta la saciedad: esa

¹³³⁹Los términos exactos empleados por ambas partes son los que siguen: Gasolinero: “*Moros... cada vez hay más. Vienen a trabajar a la uva, o al melocotón, y se quedan...*” / Thérèse: “*¿Y qué tienen de malo? No hacen nada a...*” / Gasolinero: “*¡¿Que qué tienen de malo?!... Pues que son moros, que no se lavan, que viven como cerdos... Y que vienen a quitarnos el trabajo a los de aquí... ¡Qué te parece!*” / Thérèse: “*Mi padre se fue a Suiza... no le quitó el trabajo a nadie... Porque nadie quería hacerlo...*” / Gasolinero: “*Porque quería... yo nací aquí y aquí sigo. Y no me hace falta ir a pedir al extranjero.*” / Thérèse: “*Mi padre no fue a pedir. Fue a trabajar. Como un moro, como dice usted...*”.

idea de no ser de ninguna parte, de dejar una mitad aquí y la otra allí o de echar de menos la tierra dejada atrás cuando se está en el extranjero y echar de menos la tierra extranjera -en el fondo ya no tan extranjera- cuando se regresa al país de origen.

A pesar de todo, la familia protagonista logra llegar al pueblecito de Cerullada, perteneciente al municipio de Valdelugeros, en la provincia de León, donde les aguardan Goyo, el hermano de Tomás, Rosario, la esposa de Goyo, y Teresa, la hija de ambos, pues el otro hijo, Paco, está haciendo el servicio militar. El protagonista, sin embargo, parece recordar más los paisajes, el espacio en general, que las personas en concreto, quedando por ejemplo embelesado ante la vieja radio que tiene la familia y que desde siempre ha estado en el mismo lugar. El pueblo entero representa, en cierta medida, esa idea del tiempo que no pasa y que nada tiene que ver con la atmósfera y el ritmo ginebrinos, siendo precisamente también abordada esta idea del contraste entre residir en un sitio con muchos habitantes o vivir en un lugar más aislado, encargándose Thérèse y Teresa de manifestar esta dualidad en una conversación. Exactamente la primera le pregunta a la chica leonesa por qué no se va del pueblo a alguna ciudad¹³⁴⁰, aludiendo, por consiguiente, a la emigración interior, a abandonar los pueblos, una cuestión la de la despoblación de zonas rurales que ha sido abordada en numerosas ocasiones por parte de recientes propuestas documentales¹³⁴¹. No obstante, a pesar de las pocas modificaciones espaciales que sufren estos espacios, se pone especial énfasis en la presencia de numerosos inmigrantes en estos territorios afectados por la despoblación, un asunto que se aborda de manera tangencial al mostrar la gran profusión de antenas parabólicas que hay en el pueblo, reflejo directo de las múltiples lenguas de los nuevos pobladores y que incluyen desde el francés, pasando por el inglés, el árabe, el alemán, el portugués,... Ello no es óbice, sin embargo, para que en el pueblo se den muestras de racismo y xenofobia, especialmente hacia aquellos individuos de color, aunque sin embargo también se refieren a Helmuth -un joven germano que estudia geológicamente una ladera- como “el alemán”, de la misma manera que incluso Thérèse y Marie son llamadas “*las primas de Suiza*”.

¹³⁴⁰Más concretamente el diálogo se desarrolla del siguiente modo cuando Teresa explicita su deseo de visitar Ginebra: Thérèse: “*Pero ¿tu estás bien aquí? El invierno debe ser muy duro...*” / Teresa: “*De volverse loco.*” / Thérèse: “*¿Y no te quieres ir...?*” / Teresa: “*A veces me da por ahí... Y me bajo a León... Yo ya no sabría vivir en otro sitio... en una ciudad grande... Nada, nada...*” / Thérèse: “*Pero nunca lo has probado...*” / Teresa: “*El año pasado. Fui con un tío a vivir a Madrid. Y duró dos meses. Y aquí estoy, con las vacas. Ir al prado, pastar, cagar... Todo eso.*” / Thérèse: “*Yo no podría...*” / Teresa: “*Nadie puede. Los de la ciudad queréis la leche, la carne, y comer verde... Pero os tiene sin cuidado de dónde viene... Cuando caen por aquí, es verano, es para llenarlo todo de mierda. Los niños que traen no han visto una vaca en su vida... se acojonan cuando les sale una... como si fuera un loco... Y aquí, ya ves: viejos locos, trabajo duro y cuatro perras para ir tirando...*” / Thérèse: “*Pues eso, entonces ¿por qué no te vas?*” / Teresa: “*¿A dónde? Ya no sé vivir sin esto...*” / Thérèse: “*Y los hombres... ¿no te gustan los chicos...?*” / Teresa: “*¡¡De la hostia!!*”.

¹³⁴¹Valgan a modo de ejemplo propuestas como *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2006), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) o *El viaje inverso* (Llorenç Soler, 2006). La primera y la tercera, además, ponen de manifiesto la llegada -y potenciación en el primer caso- de personas de América Latina y Rumanía para repoblar estos lares.

También el protagonista se plantea temas vinculados a su pertenencia a un sitio u otro en este nuevo territorio, incidiendo nuevamente en la cuestión fundamental del film de pertenecer a un sitio o a ninguno, pues es justamente el personaje de un pastor quién le dice que o sé es o no sé es de un sitio cuando Tomás afirma creer ser de Cerullada, pero no estar convencido de ello. Vive, en el fondo, en el tiempo de un recuerdo olvidado, una cuestión que se subraya en varios momentos, destacando al respecto, por ejemplo, un momento en el que el sabor de un cocido le recuerda a su madre, mas no por ello puede articular ordenada y coherentemente su memoria. Tras el oasis de calma que supone esta comida, los problemas regresan de nuevo cuando el protagonista siente un miedo tremendo al ver en la televisión una manifestación en Sudáfrica, creyendo desfavorido que aquellos que aparecen en la pantalla se están acercando por la ventana y exclamando lo siguiente: “¡Negros! [...] ¡Vienen, vienen! ¡No me engañes!... Joder, que si vienen... ¡Mira, mira!”.

Por tanto, a tenor de todo lo comentado, ya puede advertirse que los conceptos clave del film se repiten en muchas ocasiones, es decir, tanto la idea de pertenencia a un sitio u otro como el racismo hacia los nuevos inmigrantes son asuntos que protagonizan numerosas secuencias. Asimismo, el primer tema mencionado también se plantea por medio del personaje de Helmuth, un joven alemán que trabaja como geólogo en la zona. Este personaje conoce a Tomás en la montaña, no terminando de creerlo del todo cuando éste le dice que le parece que es suizo y de Ginebra más exactamente, poniendo de nuevo sobre la mesa el ser o no extranjero, si bien Tomás considera que sólo lo son aquellos externos a Europa¹³⁴². Igualmente, también Helmuth conoce a Ousmane, un inmigrante africano de Cabo Verde que lo recoge haciendo autostop y que le pide consejos para llegar a Asturias y luego seguir adelante para alcanzar Francia o Suiza, lugar donde está su hermano, abordando nuevamente la idea de la inmigración sin papeles. Incluso el joven alemán conoce a Thérèse, una situación que permite al film informar que ésta y su hermana ya nacieron en Suiza, así como poner en boca del alemán los tópicos asociados a cada nacionalidad, pues cuando le dice a la joven que no tiene cara de suiza lo justifica diciendo que no le ve cara de queso.

A partir de este punto, sin embargo, el largometraje toma un rumbo completamente distinto: ya no se basa en la búsqueda de tranquilidad para que Tomás de rienda suelta a sus recuerdos sino que, en cambio, adopta un aire mucho más dramático a partir del momento en que éste fuerza a una chica que encuentra en el bosque para así satisfacer sus deseos sexuales, un acercamiento de corte violento que termina mal: la joven se golpea en la cabeza quedando momentáneamente inconsciente y Tomás cree haberla matado. Ante tal situación huye al bosque, lugar donde pernocta, así como

¹³⁴²La parte más interesante de la conversación entre ambos personajes, dada la temática de nuestro estudio, es la siguiente: Helmuth: “¿Viene del pueblo?” / Tomás: “No. Yo soy suizo... De Ginebra.” / Helmuth: “Yo conozco Ginebra. Soy alemán, de Munich... Muy cerca.” / Tomás: “Múnich... Helmuth: ¿Lo conoce?” / Tomás: “Usted no es extranjero...” / Helmuth: “Depende...” / Tomás: “Yo no soy extranjero... Soy suizo, de Ginebra”.

también lo hace Ousmane, quien se ha visto obligado a esconderse dado que la joven que ha sufrido el intento de violación ha ido al bar a contarle a su padre lo sucedido, aunque sin recordar el aspecto de su atacante, de ahí que tanto su progenitor como el resto de vecinos culpen de tal acto al africano que han visto anteriormente, a pesar de hacerlo de una manera totalmente gratuita y de no tener prueba alguna al respecto. En definitiva, ambos personajes deben hacer noche en el bosque produciéndose un acercamiento entre ellos, pues por la mañana Tomás se percató de la presencia de Ousmane y decide seguirle, llegando a atacarse, si bien terminan compartiendo un trozo de bocadillo y escondiéndose ante el ruido de un avión. El hecho de compartir la condición de fugitivos acorta las distancias entre ambos y Tomás le cuenta que le persiguen por haber matado a una chica, mientras que a la pregunta que le hace a Ousmane sobre por qué le persiguen, éste le responde señalándose la piel. Tomás le contesta que él también va sucio como él, es decir, han desaparecido de nuevo sus prejuicios y odio racial. Incluso llegan a bromear cuando Tomás le pregunta de qué color son en su país las estrellas y Ousmane le responde que son negras. Sin embargo, lo más relevante es el lugar donde se esconden para pasar la noche: una cueva en la montaña en la cual encuentran nada menos que restos de antiguos fuegos, retazos de mantas y una vieja mochila que contiene materiales de una antigua partida de maquis. Y entre los objetos que ésta integra hay carnes de la CNT, balas, lápices, un cuaderno, viejas latas de comida y una fotografía en la que aparece un hombre con un aspecto idéntico al de Tomás, algo que incluso éste advierte, quedándose profundamente sorprendido; también Ousmane se da cuenta de tan evidente semejanza, preguntándole si es su padre, una demanda a la que éste no puede responder otra cosa que no lo sabe. Es decir, cuando realmente se reencuentra con el pasado de una manera directa, con la memoria del pasado, no puede aprehenderla por haber perdido sus propios recuerdos, un asunto que queda reforzado porque, justo antes de este descubrimiento, una de sus hijas, Marie, no puede dormir esa noche y mira justamente la mencionada fotografía de su abuelo en la montaña con el grupo de maquis. A la mañana siguiente ésta se adentra en el bosque para ir al encuentro del escondite de su padre, siendo seguida por parte de la Guardia Civil y, sin quererlo, revelando dónde éste y Ousmane se encuentran. El africano es apresado por las fuerzas del orden, pero también Tomás quiere ser detenido y no para hasta lograrlo tras empujarles. Y así es como concluye el film: con ambos personajes sentados en la parte trasera del coche, riéndose de la situación y pasando al lado de una montaña, precisamente aquella que aparece en la fotografía del padre de Tomás. Junto con esta imagen de gran significación y contenido para la realización se escucha la voz en *over* de una niña que canta la misma canción con la que se abre el largometraje y que incide, por última vez, en la idea de las fronteras y del tránsito entre países: “*En passant le Canigou... En passant le Canigou... Il y a de la neige... jusqu'au cou...!*”. Sobre el promontorio vemos a la niña que dibuja con tiza justamente los montes, apareciendo los créditos y, por medio de una superimpresión, se

emplea una panorámica semejante a la que abría el film con esta niña en el patio del colegio. Recuerdo y olvido, pasado y presente, emigración e inmigración son, por consiguiente, los distintos binomios que se presentan en este largometraje con cierta complejidad y empleando situaciones plausibles, pero no por ello poco extremas. Por tanto, si bien es cierto que poco o nada de información útil nos aporta sobre Suiza, se trata de una propuesta fundamental en tanto que plantea una serie de cuestiones de gran calado, como las que ya hemos ido señalando, relativas a las fronteras, a la pertenencia a un lugar o a ninguna parte, al propio pasado del padre del protagonista como opositor armado al régimen, a la experiencia del emigrante, a la segunda generación, a la emigración interior o incluso a la inmigración, subrayando en cada caso y con gran énfasis la complejidad de cada uno de estos asuntos.

La siguiente realización en la que tenemos que detenernos, *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), tiene una importancia menor para nuestro estudio en tanto que la cuestión migratoria ocupa únicamente un capítulo del pasado de algunos personajes del film. Y es que, de hecho, el tema principal gira en torno a la inmigración hacia España, inspirándose de manera muy clara en los sucesos acaecidos en El Ejido en el año 2000. La protagonista es una mujer que regresa de Madrid al oeste andaluz tras la muerte de su padre y quiere hacerse cargo del invernadero que éste poseía y en el que trabajan numerosos inmigrantes, la mayoría de ellos marroquíes. Sin embargo, también conoce a un hombre, Curro, con el que mantiene un romance y que, a su vez, nació en Suiza, hijo de emigrados españoles, o Pepe, un individuo que en los años cincuenta se fue a trabajar a este país. Pues bien, a pesar de que la emigración ya queda en el pasado de los protagonistas, estamos ante una realización de especial singularidad en tanto que conecta de manera explícita el pasado emigrante de España con un presente en el que el país es receptor de inmigrantes, un asunto abordado magistralmente en una secuencia en la que dentro del largometraje se inserta un film histórico en blanco y negro que muestra la llegada de españoles emigrados a una estación de tren en la década de los cincuenta, unas imágenes que Curro contempla en absoluto silencio y tras las cuales Pepe comenta las causas por las cuales partieron, resumiéndolas del siguiente modo: *“Aquí no había qué comer y la mitad de la gente tuvo que irse. Esta tierra siempre fue de 'pan traer'... [...] Yo de aquí salí con el tren que llamaban el 'transmiseriano'. Salías de la miseria para meterte en otra miseria peor. En la primera fábrica que trabajé nos tenían viviendo en barracones. No teníamos ni un sitio para cocinar [...]”*. Y es especialmente interesante el mutismo con el que Curro observa este metraje relativo a la emigración, pues es el personaje mediante el cual se aborda el problema identitario en tanto que carece de raíces y por ello puede entender bien la situación de los inmigrantes, aunque ello no implique que conozca la historia de la cultura bereber y que, justo al

acercarse a ella, envidie esa posibilidad de estar atado a algo¹³⁴³.

Una vez comentados estos films y teniendo en cuenta que hasta el momento presente hemos considerado realizaciones que abordan la emigración, bien sea como un hecho contemporáneo o bien como un episodio del pasado de uno de los protagonistas, a continuación es preciso detenernos en una recreación histórica que, desde el terreno de la ficción, trata con todo lujo de detalles la emigración a Suiza: nos referimos a *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006); advertimos, sin embargo, que nos aproximamos a este título también para abordar la segunda entrega del mismo. A tal efecto, resumiremos la trama y destacaremos algunos asuntos que desarrolla, mencionando primeramente que, si bien se trata de un largometraje de ficción, éste parte de las vivencias del realizador, Carlos Iglesias, quien de niño acompañó a sus padres en la aventura migratoria que emprendieron en Suiza. De hecho, el personaje del niño de esta película corresponde a la experiencia del cineasta, aunque el protagonista no es precisamente el chico sino el padre de éste, si bien ello no implica que el argumento se desarrolle desde su perspectiva o mediante un narrador en tercera persona. Una vez puntualizada esta cuestión, sin lugar a dudas fundamental tal como veremos más adelante, si nos referimos propiamente a la trama del film cabe decir que la acción del mismo se ambienta inicialmente en el año 1960 y empieza cuando el protagonista, Martín, pierde su trabajo como mecánico fresador en la Pegaso y junto con un amigo, Marcos, de su misma profesión, deciden partir a Suiza para poder ahorrar dinero y regresar lo antes posible. Tal es así que se marchan a una pequeña localidad cuyo nombre es Uzwil ubicada en el cantón de San Galo y, por consiguiente, perteneciente a la parte alemana. Su mujer y su hijo, llamados respectivamente Pilar y Pablo, en principio no deben emigrar sino simplemente aguardar el regreso de Martín, si bien posteriormente van a reencontrarse con él, así como también lo hace la novia de Marcos, llamada Mari Carmen, viviendo las familias en dicha localidad. Martín y su familia regresan cinco años más tarde a Madrid y experimentan la dureza del retorno tras una prolongada estancia en el extranjero, un asunto todavía más grave para el chico que siente Suiza como su propio país. Es a partir de este argumento que el largometraje desarrolla una historia que toma en consideración todas las fases y facetas de la emigración, profundizando de manera consciente en los sentimientos y problemas que experimentaron los emigrantes. Al hacerlo, sin embargo, el realizador hace patente la evidente subjetividad que supone abordar unos hechos biográficos experimentados en un pasado ya lejano y que, al tratarse de una experiencia vivida como positiva, cae sin lugar a dudas en la idealización; al

¹³⁴³Este asunto queda muy claro en un diálogo que mantienen Curro y Adbembi y que se desarrolla del siguiente modo: Adbembi: “Te he explicado mil veces que no somos árabes. Nuestro pueblo tiene cinco mil años de historia y se extiende por toda África del Norte... Tenemos nuestra identidad, nuestra cultura, nuestra propia lengua.” / Curro: “Tienes suerte de tener raíces.” / Adbembi: “Mis raíces son tus raíces, nuestros ancestros fueron los mismos y España fue un país bereber durante muchos siglos. Curro, ¿por qué quiere montar el chiringuito conmigo?” / Curro: “Porque eres mi único amigo. Y además... tenemos las mismas raíces”.

mismo tiempo y, de manera evidente, el objetivo del director es el de lograr un film amable, fácil de ver y que busca la complicidad del espectador en vez de denunciar, polemizar o suscitarle interrogantes. Pero en ningún caso debe pensarse que ese tono agradable y relajado va en perjuicio de abordar de manera detallada varios aspectos o episodios de la experiencia migratoria, sino que, precisamente, el largometraje gira en torno a este asunto al cien por cien a pesar de que se dulcifican cuestiones o se ahonde en la dimensión cómica y distraída de determinados sucesos. De hecho, el propio realizador es consciente de que la realidad migratoria ha sido distinta para cada emigrante y, a pesar de haber realizado entrevistas a varios testimonios que vivieron este desplazamiento, lo que desea es explicar sus vivencias, su pasado como hijo de emigrados, y ello supone escoger un caso entre muchos posibles¹³⁴⁴; añadamos también que esto conlleva una innegable dosis de parcialidad aunque ésta no disminuye en absoluto la importancia de la propuesta, cuya relevancia queda magnificada por el hecho ya comentado de la escasa existencia de films que aborden la emigración a Suiza, así como incluso pocos existen que se aproximen al fenómeno migratorio de estas fechas hacia Europa con tal grado de atención.

Tal es así que esta película se acerca a una serie de aspectos relevantes para poder ubicar y valorar correctamente su secuela, comenzando por destacar que muestra un interés explícito en recorrer todas las etapas de la experiencia migratoria, empezando por el motivo de partida. En ese sentido se insiste en dos asuntos clave: el protagonista pierde su trabajo y además su esposa, sin que él lo sepa, ha dado una paga y señal para comprar un piso. Justamente el paro o el querer ahorrar para adquirir una vivienda, un trozo de tierra o un negocio eran causas muy frecuentes de la emigración; el film también pone de manifiesto un asunto de gran importancia como es el fenómeno de las redes, es decir, cómo el hecho de conocer a gente o tener noticia de personas que les ha ido bien esta experiencia puede convertirse en un factor que motive al presunto emigrante a partir. Por otra parte, también hay un deseo en destacar dónde viven los protagonistas, especificando que residen en el piso de los padres de él, ubicado en Argüelles, si bien es un sótano, mientras que el piso que ha elegido la mujer del protagonista se encuentra en las afueras, una zona que ella considera que al cabo de unos años será Madrid. Encontramos, por tanto y desde el propio comienzo, una

¹³⁴⁴Sin embargo, el realizador se fue durante cuatro veranos a Suiza para recopilar memorias de emigrantes, tanto españoles como italianos, en total cincuenta y ocho testimonios. Sobre la imagen que él da del recibimiento de los españoles en Suiza, justifica que se basa en su propia experiencia y, por tanto, una entre muchas, un asunto que deja muy claro en la siguiente declaración: *“Hombre, hay que decir que cada uno cuenta la feria como le ha ido y está claro que en cuatro millones de españoles pues hay no cuatro sino millones y millones de historias distintas. Yo hablo de Suiza en los años sesenta y en un cantón concreto como es el cantón de St. Gallen; no cabe duda de que toda la gente a la que yo interrogué la primera pregunta que les hacía es ‘¿recibisteis el mismo sueldo que un suizo por hacer el mismo trabajo?’, así empezábamos la conversación, y en el cien por cien, porque sino además lo hubiera puesto en la película, me dijeron que estaban absolutamente convencidos de que sí [...]”*, declaraciones pronunciadas en el programa de Televisión Española *Versión Española*, el 26-02-2011.

evidente voluntad de contextualizar de manera muy precisa la realidad de los emigrantes, de la misma manera que también se aborda la idea de marcharse con o sin papeles, pues tanto Martín como Marcos intentan salir de país con el permiso de trabajo pero, a causa de la demora existente entre el momento de solicitud y la concesión del mismo -dos meses según el largometraje-, optan por partir como turistas, es decir, de manera irregular, un modo que como ya hemos comentado resultó ser muy frecuente en la España de entonces. Esa especificación en torno a las condiciones de cómo salen del país evidencia también la voluntad de ofrecer un retrato pormenorizado de la experiencia migratoria, así como lo corrobora la despedida de los familiares en el andén antes de tomar el primer tren hacia Port Bou, el desplazamiento, la separación que se produce al entrar en Suiza entre aquellos que viajan con permiso y los que van como turistas o las inspecciones de equipaje y la prohibición de entrar cerdo en el país a causa de la gripe porcina, [Fig. 146-149]. Asimismo, asistimos a las discrepancias de pareceres entre los familiares de los que parten sobre la propia emigración, estando algunos a favor y otros en contra; igualmente se aprovecha esta ocasión para mencionar que algunos de los que en ese momento emigraron de las grandes ciudades hacia Europa correspondían justamente a la segunda generación de aquellos que habían protagonizado las migraciones interiores, un asunto que se aborda cuando la madre del protagonista se plantea si tan mal estaban aquí que han tenido que irse, a lo que su marido le responde lo siguiente: “¿Y tú, en tu aldea?”.



Fig. 146



Fig. 147



Fig. 148



Fig. 149

A partir de este punto la acción del film pasa a desarrollarse en Suiza y se valoran, por medio de varios episodios y anécdotas de gran calado en lo referente a la experiencia migratoria, toda una serie de temas clave. En esa línea debemos considerar la voluntad explícita que detectamos en remarcar los contrastes culturales, los choques y las sorpresas que se llevan el protagonista y Marcos ante numerosas situaciones -desde el tipo de colchones en los que duermen hasta la existencia de agua caliente, de una bañera, de papel higiénico o incluso la práctica del nudismo en un lago-, así como es relevante ver cómo los suizos juzgan a los españoles -les miran mal por lanzar papeles en el suelo o en la fábrica donde trabajan hay un cartel en castellano donde dice “*Lávense las manos*” [Fig. 150-152]-. En cuanto al tema laboral, no les cuesta nada encontrar trabajo en una industria y se alojan muy bien en una pensión regentada por Hanna [Fig. 153], una mujer con la que el protagonista tiene una aventura, así como por otra trabajadora que tiene también una relación esporádica con Marcos. Es decir, la acogida que reciben por parte de los suizos resulta ser muy positiva -sólo en un momento del film una mujer se queja de que alquilen un piso a la familia protagonista por ser españoles (y encima tener un niño)- y se integran con facilidad, no teniendo incluso demasiados problemas con el idioma dado que las mujeres que regentan la pensión emplean el italiano para comunicarse con ellos. A pesar de la hospitalidad que manifiestan los suizos, la nostalgia que sienten los españoles por su patria se evidencia especialmente en una fecha clave por la componente familiar que entraña y que, como ya hemos visto, aparece en numerosos films y documentos sobre la emigración; nos referimos a la Nochebuena¹³⁴⁵.



Fig. 150



Fig. 151



Fig. 152



Fig. 153

¹³⁴⁵La importancia de Nochebuena y de las fiestas navideñas en general es un elemento recurrente en muchos títulos, destaquemos para ejemplificarlo tres de diferente naturaleza o momento cronológico en los cuales los españoles se encuentran en Alemania: la entrega del NO-DO nº 1047B (1963), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) o *Buscando el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015).

Retornando a la cuestión idiomática, ésta tiene gran interés concretamente para el personaje del niño, pues una vez la mujer de Martín descubre que el piso por el que dio la paga y señal era una estafa, se traslada a Suiza para trabajar allí también y se lleva al hijo. Éste, gracias a la escolarización, es el que consigue dominar el idioma e integrarse con mayor facilidad en la comunidad suiza, pues en el caso de los adultos, salvo las relaciones que mantuvieron Martín y Marcos con dos suizas, se limitan a entablar amistad entre el grupo reducido de españoles que hay en esa localidad, así como con un italiano que se añade a su grupo. Además, mediante un salto temporal la acción del film avanza cinco años y, entonces, más que la pareja protagonista, el personaje más importante es el hijo de éstos, Pablo, en tanto que representa las dificultades que experimentaron los vástagos de los emigrantes ante la perspectiva de regresar al país de origen, dado que fueron los que mejor y más cómodamente se habían integrado. Igualmente también este niño constituye el pretexto para abordar cómo funcionaba la escuela suiza y lo diferente que era en relación a la española -no sólo era pública sino que además incluía educación sexual- así como también le posibilita al director abordar la dimensión psicológica de esta segunda generación en términos de cómo entienden la emigración y en cómo se diferencian de sus padres, un asunto que queda perfectamente bien definido en la siguiente frase que pronuncia Pablo, dirigida a sus amigos, que no quieren que se marche en tanto que consideran que cuando los emigrantes se van ya no regresan, una aseveración a la que él les responde tal que así: *“Pero yo no soy un emigrante, emigrantes son mis padres, yo volveré”*.

Asimismo, la idea del retorno o de permanecer en Suiza se expone a partir de que la pareja protagonista opte por regresar y en cambio Marcos y su novia ya se casan en Suiza y allí tienen un hijo, convirtiéndose en una causa evidente de arraigo al país; sin embargo, por lo que respecta a los personajes principales éstos vuelven a



Fig. 154

Madrid y, al llegar, sobre todo el hijo -y en segundo lugar el padre- se encuentran absolutamente fuera de lugar y prefieren el paisaje suizo que el asfalto de San Blas [Fig. 154]. A pesar de que Martín no tenga trabajo y le cueste encontrar uno, así como las repetidas quejas y lamentos de Pablo, finalmente eligen esforzarse en su nueva adecuación al país y volver empezar en su tierra.

El film termina, por tanto, con un retorno -si bien de entrada insatisfactorio- a Madrid y la secuela de este largometraje, titulada *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014)¹³⁴⁶ retoma el futuro de esta familia, ubicando su acción en el año 1974, es decir, seis años más tarde del precedente. A pesar de no tener la misma relevancia que su predecesor en cuanto al retrato que ofrece de la emigración, sí que tiene importancia en términos de cómo muestra a los españoles que siguieron viviendo en el extranjero y cómo experimentaron los retornados la realidad española del momento. Y para abordar con la debida atención todas estas cuestiones, resumiremos primeramente y de manera sucinta el argumento del film y, a continuación, estableceremos unos puntos clave a desarrollar en torno a cómo se considera la emigración y todas las facetas que posee y consecuencias que conlleva.

En relación a la trama argumental, a diferencia de la primera entrega, ésta no centra tanto la atención en ningún personaje en concreto, sino que se bifurca en diferentes situaciones, si bien el punto de partida es el viaje que hace Pablo, quien ahora ya tiene diecinueve años, tomando un interrail hasta Suiza junto con un amigo para visitar Uzwil, es decir, aquel lugar del que guarda tan buenos recuerdos. A raíz de tal expedición, Martín contacta con Marcos, enterándose de que él y Mari Carmen van a bautizar a su segundo hijo y decidiendo hacerles ellos también una visita, a la que se suman la hermana de Martín y las respectivas madres de Marcos y Mari Carmen. Bajo este pretexto, es decir, el de regresar a modo de viaje turístico a Suiza, la realización pretende tratar numerosas cuestiones relativas a la experiencia migratoria; sin embargo, si bien en la primera entrega quería abordarse el proceso y el día a día de la emigración, desde la toma de decisión de partir hasta la determinación de retornar o quedarse, en este caso lo que se considera es la visión que tienen de la propia emigración aquellos que la han experimentado en el pasado, cómo la valoran y cómo son enjuiciados por aquellos que no regresaron o que directamente no emigraron. Y todo ello se intenta desarrollar, tal como ya hemos comentado, a partir de un argumento que propone diversas líneas de acción, de ahí que posiblemente la mayor riqueza de temas implique una menor profundidad en el tratamiento de los mismos o, por lo menos, hay una menor focalización, manteniendo siempre el tono amable de su precedente¹³⁴⁷. Ello no supone, sin embargo, que el

¹³⁴⁶Obviamente el título de este largometraje obedece a la devaluación de la peseta, y justamente la equivalencia de dos francos con las cuarenta pesetas aparece mencionada en dos ocasiones a lo largo del film: cuando al amigo del hijo de Martín se le caigan dos francos y no le dé ninguna importancia hasta que sepa el valor que tienen, y cuando Martín se sorprende de que ahora dos cafés cuesten dos francos, o sea, cuarenta pesetas.

¹³⁴⁷Este asunto del tono amable del film ha sido considerado por parte de Antonio Weinrichter como un acierto pero al mismo tiempo como un riesgo que supone, a su parecer, desperdiciar el potencial que podrían haber tenido determinadas secuencias, exactamente lo expresa del siguiente modo: “*Iglesias ha hecho una película con corazón, muchos de cuyos episodios se basan en hechos reales (¿el cura flamenco, el cepillado dental asistido?); uno de los méritos del guión es precisamente la recreación amable de estos episodios casi triviales, sin buscar los puntos dramáticos fuertes o más negros de una experiencia vital que sin duda los tuvo. Ese tono amable se convierte al mismo tiempo en la principal amenaza que se cierne sobre la función: la superficialidad. A veces se devalúan algunos personajes, reduciéndolos casi a una excusa para un efecto*”

largometraje carezca de interés para las cuestiones que nos ocupan, sino todo lo contrario, pues junto con el anterior film constituyen una suerte de díptico sobre la emigración española en Europa que no tiene parangón ni en la cinematografía española ni en la suiza, configurando un relato que no sólo abre y cierra la representación de un proyecto migratorio, sino que incluso toma distancia del mismo para reflexionar sobre lo que supuso. Y para abordar cómo en esta segunda parte se plantean estos asuntos, hemos establecido una serie de puntos o temas clave que se toman en consideración para ver cómo son tratados en cada caso: la situación política en la España de 1974, la valoración de la emigración por parte de los retornados y de los que se quedaron, quedarse o volver, el panorama laboral y económico suizo a mediados de los setenta, el racismo o xenofobia y las diferencias culturales.

La primera cuestión mencionada cabe decir que conforma el comienzo del film, pues éste empieza con una voz en *over* que da cuenta de algunos hechos significativos en la España de ese momento (la crisis del petróleo y cómo esta ha terminado con el turismo en España, el aumento del paro y el frágil estado de salud y hospitalización de Franco a sus ochenta años), así como también se da a conocer el posicionamiento antifranquista de Pablo. Esto se aborda en diversas ocasiones, la primera de ellas precisamente al inicio del largometraje cuando el joven va a ayudar a su padre que ejerce como electricista y se encuentra en casa de una supuesta célebre cantante interpretada por Lolita Flores. Pablo llega a este domicilio con la ropa destrozada al venir de una manifestación, especificándose además que ha llamado “fascista” al portero del inmueble. Lolita Flores, por su parte, interpretando el papel de una mujer adicta al régimen, se muestra alterada ante las actuaciones llevadas a cabo por la juventud del momento en la ciudad universitaria y acude en defensa del dictador¹³⁴⁸, constituyendo este personaje, junto con un hombre que aparecerá más adelante como un miembro numerario del Opus Dei, los dos únicos que de manera abierta apoyan el régimen. Sin embargo, es preciso advertir que justamente poco se profundiza en cuestiones políticas, pues más allá de estas casi anécdotas que sitúan a Pablo como alguien que no comparte los principios de la dictadura, no se penetra en absoluto en su ideología o en la situación española del momento, presentándose más bien como un joven alegre que quiere vivir aventuras en Suiza y desconectar de la España en la que vive. Todavía más acentuada es esta cuestión en relación al amigo con el que emprende el viaje hacia Uzwill, pues este personaje no aporta nada al film más allá de contribuir a la dimensión cómica del mismo, así como también se evidencia la poca conciencia política que

cómico; o se desaprovechan secuencias como la del festejo que congrega a casi todo el reparto y que debiera haber tenido resonancias berlanguianas pero que está rodada con un desaliño que casi cancela su potencial esperpéntico”, en WEINRICHTER, Antonio: “Crítica de ‘2 francos, 40 pesetas’: Cuéntame (más) cómo pasó”. ABC, 28-03-2014.

¹³⁴⁸Exactamente pronuncia las siguientes palabras: “Pues no sabes la que están formando los críos en la Ciudad Universitaria, que es que vivo rodeada de rojos, ¡coño! ¡Cago en la leche! ¿Qué os ha hecho el pobre Franco? ¡Cago en la mar, con lo malito que está el hombre ahora!”.

tienen los jóvenes *hippies* -en el largometraje éstos reclaman ser denominados “alternativos”- con los que traban amistad Pablo y su amigo tras pasarse de largo Suiza en tren y conocerles al hacer autostop, terminando por alojarse en su casa y pasar allí la mayor parte del film. En esta vivienda conocen a varios personajes, destacando especialmente dos chicas con las que mantienen relaciones, evidenciándose que la libertad por la que éstos abogan se reduce casi al ámbito sexual y al hábito de consumir drogas. Así se percibe en tanto que estas dos jóvenes, una de ellas colombiana, desconocen por completo que en España hay una dictadura, un asunto que se revela cuando preguntan si allí las mujeres pueden votar, a lo que Pablo responde que precisamente el problema es que nadie puede votar, así como anteriormente también les había dicho que se avergüenza de su propio país. Y, si tenemos en cuenta que éstas son todas las alusiones antifranquistas presentes en la película, fácilmente puede advertirse que el interés de la misma va en otra dirección, en tanto que se pasan por alto muchos temas candentes en aquel momento, mientras sí que, en cambio, justo al final se produce una interesante conversación entre Martín, Marcos, Tonino -el italiano de la primera entrega- y un catalán, todos ellos emigrantes, en el marco del convite celebrado tras el bautizo del hijo de Marcos y Mari Carmen, un asunto que valoraremos un poco más adelante. Antes es preciso aludir al personaje de Arturo, un hombre que lleva en coche a Suiza a Luisa, la hermana de Martín, aprovechando que él tiene que ir a Zúrich por unos supuestos negocios que resultarán ser evasión de capitales y que afirma ser miembro numerario del Opus Dei. Pues bien, la importancia de este personaje para la trama del film es nula, de modo que simplemente se emplea para contraponer a los emigrantes que parten a Suiza para trabajar y traer sus remesas a España con aquellos españoles acaudalados que, por razones fiscales, depositan su capital en la República Helvética, así como para parodiar su pertenencia a dicha prelatura como tarjeta de presentación de su formalidad, corrección y clase social.

Una vez mentado el personaje de Arturo, regresemos a la mencionada conversación entre emigrantes que tiene lugar durante el convite en tanto que, posiblemente, se trata del episodio más interesante de toda la película por lo que a la temática que nos ocupa se refiere. Esto es así porque gira en torno a la idea del “milagro español” y del papel que al respecto han desempeñado los emigrantes, quejándose Martín de que ahora las playas y marisquerías están llenas sin que ninguno de los que las frecuenta haya tenido que emigrar, de la misma manera que se están adquiriendo todos aquellos productos representativos por excelencia del desarrollismo español, mostrando una clara desconfianza hacia esa supuesta bonanza. Otro de los personajes que actúa como interlocutor es uno al que llaman “el catalán”, quien contesta que el milagro lo conforman las remesas que mandan los emigrantes, recriminando que haya quienes luego depositan el dinero en bancos suizos y afirmando que no entiende cómo pueden vivir allí bajo un régimen dictatorial, a lo que Martín le responde que simplemente trabajando y teniendo que soportar la represión si te encuentran en una

manifestación. Esta percepción tan negativa, sin embargo, es matizada por parte de Marcos que, a pesar de ser consciente de todo ello, echa de menos España y el poder comunicarse con la gente en español, así como “el catalán” sostiene que él si pudiera regresaría, pero por su edad ya no encontraría empleo, de la misma manera que su familia ha regresado a Córdoba y él no querría regresar al pueblo. Esta cuestión le permite al realizador abrir otro asunto: la emigración interior, pues si bien a este personaje le llaman “el catalán”, él mismo dice ser un “charnego”¹³⁴⁹, aunque sostiene que es mejor decir que es catalán y que si justo ha emigrado es a causa de lo poco que le querían allí, aludiendo por consiguiente a un tema de gran calado que corresponde a los procesos de adaptación en Cataluña por parte de los habitantes de otras regiones. También en el marco de esta conversación se considera la idea de obtener la nacionalidad suiza, un asunto que Marcos dice que se plantea porque tras catorce años en el país están bien adaptados, tiene un buen sueldo y porque a su hijo ya no le pasará como a ellos, será un suizo, y él regresará a España a pasar algunas temporadas como jubilado y podrá adquirir una casita en la Costa Brava. Ante estas palabras, Andrés, el personaje numerario del Opus Dei, no puede evitar interrumpirles para reprocharles que en vez de quedarse a trabajar por su país no han hecho más que marcharse, a lo que Tonino le responde que si se han ido es porque sus propios países son los que les han echado¹³⁵⁰.

¹³⁴⁹Sobre la importancia que tuvo esta palabra de cariz despectivo durante los años cincuenta y sesenta da buena cuenta la obra de Paco Candel, así como también fue un tema importante para la política promovida por Jordi Pujol en pro de la integración en la que sostenía que era catalán todo aquel que viviera y trabajara en Cataluña. En el terreno cinematográfico este asunto se aborda en una obra clave sobre la inmigración interior, nos referimos a *La piel quemada* (José María Forn, 1966), un largometraje que pretende ahondar en el choque que se produce entre los forasteros y los catalanes, utilizando esta palabra en un diálogo en el que un personaje catalán le dice a un trabajador del sur la siguiente frase: “*xarnego murcià, que mai has bufat cullera*”. Sin embargo, la propuesta rompe una lanza a favor de la integración, de ahí que aparezca un personaje, también del sur, residente en Cataluña, que dice que a él no le critiquen para nada esa tierra porque es allí donde le han dado trabajo, encajando por tanto muy bien con los planteamientos del mencionado político catalán así como con las consideraciones emitidas en la obra de Candel; concretamente este personaje dice lo siguiente: “*¿De dónde es uno?, pues de donde puedes comer*”. En relación a estudios sobre la obra de Candel sobresalen especialmente al respecto los siguientes: CANDEL, Francesc: *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1964; CANDEL, Francesc: *Donde la ciudad cambia su nombre*. Barcelona: José Janés, 1957. Por lo que respecta al tratamiento que ofrece sobre el asunto el citado film de José María Forn, esta cuestión se ha considerado con mayor detenimiento en el siguiente capítulo de libro: PIÑOL LLORET, Marta: “Els moviments migratoris en el cinema català: identitats...”, *Op. Cit.*

¹³⁵⁰Dada la gran importancia de esta conversación, reproducimos a continuación los diálogos exactos tal cual aparecen en el film: Martín: “*Ahora mismo las playas están llenas, y las marisquerías, y ninguno de ellos ha tenido que emigrar, pero todos tienen su coche, su televisor, su frigorífico... ¿que lo pagan a plazos? Muy bien, pero no han tenido que emigrar. El milagro español lo llaman, y de verdad que debe ser un milagro.*” / Tonino: “*¿Y entonces, tú por qué querías volver Martín, dai?*” / Martín: “*Porque los milagros son mentira Tonino, y es posible que ahora con la crisis ese milagro nos estalle a todos en la cara.*” / Catalán: “*El milagro es el dinero que enviamos los emigrantes, para que luego algunos cabrones los vuelvan a traer a los bancos suizos, yo no sé cómo podéis estar tan tranquilos viviendo en una dictadura.*” / Martín: “*¡Qué jodio! Pues como has vivido tú hasta que has venido a Suiza, levantándote por la mañana, yendo a trabajar, volviendo a tu casa y posiblemente llevándote alguna ostia si te pillan en una manifestación.*” / Marcos: “*Pero entendiéndote con todo el mundo, esa es la gran diferencia, que tu puedes salir a la calle y hablar con la gente.*” / Catalán: “*¿Y quién me va a contratar a mí con la edad que tengo? Y, ¿adónde voy? Mi familia ha vuelto a Córdoba y yo al pueblo no regreso.*” / Martín: “*¿Cómo Córdoba?, ¿tú no eres catalán?*” / Marcos: “*Catalán dice, charnego que es.*” / Catalán: “*Eso es lo que soy, pero desgraciadamente queda mejor decir que*

Por lo que respecta a la segunda cuestión a considerar, es decir, la valoración del proyecto migratorio por parte de los emigrantes retornados y de los que se quedaron, este asunto ya aparece en el diálogo que acabamos de mencionar; sin embargo, para abordarlo correctamente, lo dividiremos en función de si la emigración les ha provocado que idealicen Suiza y deseen regresar a ella o si bien sienten vergüenza de su pasado. En relación a la primera opción, ésta viene representada mayormente por Pablo, es decir, por un emigrante de segunda generación, pues sus recuerdos de infancia se ubican en Suiza y, sin lugar a dudas, éstos han embellecido su percepción del país, sintiendo la necesidad de volver allí cuando está en Madrid y quedando embelesado ante la naturaleza y los paisajes, llegando a afirmar en una excursión que hace junto a su amigo en los Alpes que “*No puedo soportar que me guste tanto, me hace daño*”¹³⁵¹, así como también comunicando que lo que le gusta de Uzwill es que es “*bonito, pequeño, limpio, tranquilo, muy tranquilo, nunca pasa nada*” [Fig. 155-156].



Fig. 155



Fig. 156

Sin embargo, más allá de estas frases, aquello más interesante es que este personaje le

eres catalán, calcula lo que me querrían que me tuve que venir a Suiza.” / Tonino: “*Yo me quedo, me pasa lo mismo, antes de estar jodido en Milano me quedo aquí que por lo menos son mucho más legales.*” / Martín: “*Tu siempre lo has tenido muy claro. A ti no te vamos a preguntar porque como te quieres hacer suizo...*” / Marcos: “*Pues claro que me quiero hacer suizo, llevamos aquí catorce años Martín, estamos adaptados.*” / Martín: “*¿A sí?, ¿estáis adaptados? O sea tu mujer no habla una palabra de alemán, tú tienes los mismos amigos que tenías hace dos años, o sea dos, ¿y estáis adaptados?*” / Marcos: “*Cuidado, a mí se me valora en el trabajo, me dan un sueldo impensable en España, mi crío apenas sabe hablar español y, perdóname, Martín, pero no quiero que le pase lo mismo que a Pablo y sí, sus padres habrán tenido mucha soledad pero a él no le pasará lo mismo, él será como un suizo; mañana cuando me jubile pues compraré una casa pequeñita en la Costa Brava y viviremos entre dos países. ¿Pero qué coño tenemos en España?*” / Andrés: “*Desde luego, menudo ejemplo están ustedes dando.*” / Marcos: “*Perdone, ¿qué dice?*” / Andrés: “*Pues está muy claro, se han ido a trabajar al extranjero en vez de quedarse en España, a trabajar por su país.*” / Tonino: “*¿Tranquilo, eh? Esto es según se mire, yo más bien creo que nos hemos ido porque nuestros países nos han empujado a irnos.*” / Catalán: “*¿Y tú, a qué has venido a Suiza?, ¿qué negocios tienes?*” / Andrés: “*Yo no tengo que darle explicaciones a nadie, y trátame de usted que no sabe con quién está hablando, amigo*”.

¹³⁵¹El realizador se planteó suprimir esta secuencia, pero finalmente optó por dejarla dado que reflejaba exactamente cuáles eran sus sentimientos hacia este país, un asunto que expresa del siguiente modo: “*En esta entrega yo muestro una Suiza vista con ojos de alguien de diecinueve años. En la anterior tenía cuatro y no era consciente de muchas cosas; como que Suiza era un paraíso fiscal. De todas maneras, mantengo un respeto y un amor por este país que quedan absolutamente claros. De hecho, la escena en la que el personaje sube a los Alpes y dice no quisiera que Suiza me gustara tanto no pensé ponerla... Pero al final lo hice, porque es algo que sigo sintiendo aún hoy*”, declaraciones del director extraídas de: CARRITO COUTO, Rodrigo: “El reencuentro de Martín y Marcos en Uzwill”. *SWI. Swissinfo.ch*, 22-05-2014, consultable en: http://www.swissinfo.ch/spa/carlos-iglesias_el-reencuentro-de-mart%C3%ADn-y-marcos-en-uzwil/38638970

permite al realizador tratar la cuestión de la identidad, es decir, Pablo ya no sabe bien si se siente suizo o español, aspecto que, a pesar de no abordarse de manera directa, se hace patente cuando el personaje sostiene que el paisaje que ve en una parte de Suiza se parece mucho al de su pueblo, ante lo que su amigo le responde, no falto de lógica, “*¡anda, chaval, pero si tu eres de Madrid!*”. Evidentemente esta fue una compleja situación que experimentaron muchos hijos de emigrados, de ahí que la madre de Pablo manifieste su arrepentimiento de haberse llevado al chico a Suiza (“*¡En qué hora te llevé de mi mano a Suiza, bendito sea Dios!*”) o, tal como ya hemos mencionado anteriormente, también Marcos dice que no quiere que sus hijos tengan que pasar por esto. Precisamente este personaje, junto con su mujer, corresponde a aquellos que se quedaron, creyendo ambos que en Suiza hay cosas que están mejor que en España, caso del sistema sanitario, pues ambos consideran importante, cuando todavía ella está embarazada, que tenga allí al niño, una opinión absolutamente contraria a la que sostiene la madre de ella, quien asevera que lo importante es tenerlo en tu país y con tu familia (“*Lo tenía que haber tenido aquí, en su tierra y con su gente*”).

Precisamente esta visión positiva del país no será tan compartida por Pilar, la esposa de Martín, quien en repetidas ocasiones ensalza Torrevieja en contraposición con Suiza, afirmando que es allí donde el hijo pasaría unas mejores vacaciones y no en la Confederación Helvética, así como también se avergüenza de su antigua condición de emigrante, un asunto que manifiesta cuando el marido le propone ir de viaje a Suiza y, medio en broma, volver allí a trabajar, a lo que ésta responde lo siguiente: “*No lo digas ni en broma, ¡qué vergüenza volver después de tantos años!*”. Una vez allí, justamente, ésta se empeña, en sus conversaciones con Marcos y Mari Carmen, en remarcar que su condición económica y social ya nada tiene que ver con la de los emigrantes; de ahí que por ejemplo les diga que han viajado en avión, evidentemente un lujo fuera de su alcance en el pasado, encargándose de remarcar que es costoso pero que merece la pena porque en un par de horas llegas a Suiza. Asimismo, les explica que con lo que gana su marido haciendo chapuzas viven holgadamente y a él le sobra trabajo, subrayando que poseen un apartamento en Torrevieja, un tema incómodo para plantear a los inmigrados en Suiza en tanto que carecían del derecho de adquirir cualquier propiedad¹³⁵². Y, en este sentido de considerar el pasado emigrante como una injuria, tiene especial relevancia un personaje secundario del film: la casera de Marcos y Mari Carmen, Puri, una seglar de las carmelitas que tiene muy clara la necesidad de remarcar que ella nunca ha sido emigrante (“*Perdone, que no todos somos emigrantes, ¿eh? Yo estaba muy bien colocada en España y tenía idiomas, que por eso me destinaron en St. Gall, y aquí me vine como seglar de las carmelitas*”).

¹³⁵²Es interesante la conversación que mantienen al respecto en tanto que evidencia no sólo la imposibilidad que tenían los emigrantes a la hora de comprar un alojamiento, sino también la tendencia española de adquirir inmuebles: Mari Carmen: “[...] *¿Lo de Torrevieja es alquilado?*” / Pilar: “*No, es nuestro, es que allí alquilar no se estila. ¿Esto es alquilado, no?*” / Martín: “*Bueno, venga, Pilar, si ya sabes que siendo extranjeros no pueden tener propiedades en Suiza [...]*”.

a velar de la moral de las españolas emigrantes y luego me casé con este señor”) y presume de estar perfectamente integrada al país, un hecho que certifica su matrimonio con un suizo¹³⁵³. Su manera de vestir y su actitud también inciden en recalcar esta idea de pertenecer a una clase social distinta, llegando a decirle a un cura que aparece en el film que todos los protagonistas son “*gentucilla*”. Asimismo, el marido de Puri también es útil para aludir a la idea del turismo, pues resulta que éste conoce mucho mejor España que ellos, habiendo visitado incluso el monasterio de Poblet (“*La catedral de Burgos, los san fermines, Cáceres, Sevilla, ah y el monasterio de Poblet, ¿conocen ustedes el monasterio de Poblet?*”), mientras que ellos dicen que todo lo que conocen de Barcelona es la estación de tren a causa precisamente de su viaje migratorio.

Otra de las cuestiones que aborda el film, así como también lo hizo la anterior entrega, es aquella que tiene que ver con la difícil decisión de regresar o quedarse en el extranjero, pues si bien la película precedente terminaba con el retorno de la familia protagonista y la permanencia de Marcos y su mujer, en esta película se vuelve a manifestar la gran duda de los emigrantes, y es que esto se lo plantean absolutamente todos los personajes. Por una parte, así lo hacen Pablo y su amigo, quienes consideran la posibilidad de quedarse en Suiza para evitar tener que hacer el servicio militar y ya luego no regresar más, aunque al final terminan por volver e incluso presentarse voluntarios.



Fig. 157

Martín, por su parte y a escondidas de su mujer, se plantea quedarse en Suiza y buscar allí trabajo dada la mala situación laboral que tiene en España, si bien después de encontrarse con un grupo de italianos y ver lo mal que les ha

ido y las dificultades que tendría él, a su edad, para colocarse, decide dejarlo correr [Fig. 157]. Su esposa, igual que en el anterior film, tiene clarísimo que eso ha sido simplemente un viaje y que su vida es y debe ser España, así como Mari Carmen cada vez siente más la necesidad de volver ahora que sus familiares ya empiezan a ser mayores. Marcos, en cambio, se muestra mucho más reacio, pues considera que están perfectamente bien adaptados, él tiene un buen trabajo y además no quiere

¹³⁵³Llegan incluso a competir por si es mejor la zona de origen de unos u otros, un asunto que no encontramos en ningún otro título pues más bien el hecho de ser todos españoles en el extranjero actúa como un elemento de cohesión que suprime la importancia que puede tener la procedencia regional de cada uno. Exactamente el diálogo se produce del siguiente modo: Pilar: “*Pues la verdad no lo entiendo, las cosas como son, teniendo buen trabajo y la alegría que tiene Madrid...*” / Martín: “*¡No compares Uzwil con Madrid, Pilar!*” / Puri: “*Pues yo no echo nada en falta.*” / Mari Carmen: “*Pero es que usted viene de Valladolid, ¿que dónde esté mi Madrid...!*” / Puri: “*¿Valladolid? Capital de España y del Imperio antes de que se trasladara, ni más ni menos.*”

que sus hijos sufran un problema identitario a la vuelta, tal como le pasó a Pablo, de ahí que incluso se plantee el pedir la nacionalidad suiza¹³⁵⁴. También quiere conseguir esta nacionalidad, sin perder la española, Puri, igualmente bien integrada en Suiza. Y, además, el largometraje da cuenta del cambio de percepción que tienen sobre este país los miembros de la segunda generación, pues si bien Pablo y su amigo vuelven a España, el film concluye con éstos planeando irse a Suiza en verano pero no como emigrantes sino como turistas, alquilando un seiscientos y yendo a Locarno por placer a visitar a una de las jóvenes que conocieron; este viaje, por otra parte lo financiaría la tía de Pablo con el dinero que confiscó de la maleta que llevaba Arturo para ingresarlo en Zúrich. Es decir, si bien todas estas cuestiones se apuntan sin profundizar en ellas o bien tienen resoluciones jocosas, ello no impide que de un modo u otro aparezcan en el film y, con respecto a la primera entrega, se consigue cerrar de alguna manera la aventura migratoria al acercarse a cómo los que fueron emigrantes viven un tiempo después y cómo las realidades han cambiado sustancialmente.

Justamente el paso del tiempo ha conllevado cambios en España, pero también ha modificado la economía suiza; piénsese al respecto en la crisis del petróleo que afectó a todos los países europeos y, por consiguiente, también a la emigración continental, de ahí que el film también haga incursiones en el siguiente aspecto del que nos ocuparemos: la crisis en la Confederación Helvética. Este tema no se considera en profundidad, pero sí que en diversos momentos se alude a él, básicamente en relación a las dificultades que tendría el protagonista para encontrar trabajo nuevamente en Suiza, en parte debido a su edad -así se lo comenta Tonino- pero también a causa de la recesión que vive el país y de la percepción que tienen en ese momento los suizos de los extranjeros, aludiendo Marcos al respecto a la convocatoria de un reciente referéndum para echarlos. Exactamente lo expone en los siguientes términos al responderle cómo está el trabajo: *“pues fatal, muy mal Martín, esto no es lo que era; de hecho, mucha gente se ha vuelto a casa, con decirte que hubo hace poco un referéndum para echar a los extranjeros y no lo ganaron por poco”*. Y en esta cuestión redonda de nuevo René, el marido de Puri, quien le comunica al protagonista que le costará encontrar trabajo, en parte por su edad y en parte porque en ese momento preferirían contratar antes a un suizo que a cualquier extranjero ante la crisis en la que viven, a lo que Martín le espeta lo siguiente: *“Bah, me río yo de su crisis, si quiere usted saber qué es una crisis véngase para España”*; pero el suizo le resume la situación del siguiente modo: *“Sí, todo es relativo. Creo que eres muy mayor para que te dejen trabajar aquí y que antes darían ese puesto a un suizo, pero quizás tengas suerte, tengo un amigo...”*.

¹³⁵⁴La cuestión idiomática también aparece muy bien representada en el film, pues si bien los hombres emigrados hablan el idioma -no sus esposas- les cuesta hacerse entender, un asunto especialmente bien reflejado a partir de Martín, mientras que en cambio su hijo ya no tiene problemas para comunicarse y domina al mismo tiempo el español -su lengua materna- y alemán. Otra fase es la que representa el hijo de Marcos, pues al haber nacido en Suiza ya casi no habla español y, en cambio, se expresa con total naturalidad en alemán.

Tales asuntos encajan muy bien con la siguiente temática de la que debemos ocuparnos, es decir, el racismo y la xenofobia. En tal sentido cabe advertir que este rechazo hacia al otro se manifiesta no sólo desde los suizos hacia los españoles, sino también desde los españoles hacia los africanos, es decir, nadie se libra en esta película de los prejuicios. Más exactamente, esto sucede cuando Mari Carmen va a tener un hijo y ella y su marido, tras ensalzar la buena calidad del sistema médico suizo, tienen una gran decepción cuando ven que el médico que va a atenderlos es de color, evidenciando abiertamente su disgusto, algo que comprende perfectamente el doctor dado que habla y entiende el español al proceder de Guinea Ecuatorial. Justamente, ante tal situación, es interesante citar las palabras que le dirige Marcos en tanto que demuestran que el film quiere establecer una relación directa entre cómo ellos han valorado a este médico y cómo los suizos consideran a los españoles: “*No se ofenda, si es que aquí con estos tan altos y tan rubios todos somos un poco negros*”.

Aunque más allá de este comentario y de la imposibilidad de Martín para encontrar trabajo, dado que ahora preferirán siempre a un autóctono, tenemos que decir que el film no muestra en ningún momento el desprecio que pudieran sentir los suizos hacia ellos. En cambio Rita, la chica colombiana que mantiene una relación con Pablo, sí que expresa que a causa del color de su piel ha sufrido rechazos, puntualizando, no obstante, que los suizos idealizan todo aquello que procede de países pobres, poniendo de manifiesto, indirectamente, la poca conciencia política y social de los mismos¹³⁵⁵.

Los españoles no son repudiados, sin embargo, en ninguno de los dos films, si bien es cierto que más allá de las dos mujeres de la pensión con las que en la primera entrega Martín y Marcos tuvieron una aventura, tampoco se integran en la comunidad suiza, reduciendo sus amistades entre ellos y con el italiano. También se alude a la abundancia de españoles que han ido a parar a la zona, un asunto que se destaca indirectamente cuando Hanna afirma haber aprendido algo de español por ese motivo, así como también se incide en la presencia de italianos a partir del grupo, ya mencionado anteriormente, con el que se encuentran René y Martín, unos hombres a los que no les han ido tan bien las cosas como a Marcos. Además, también se aborda la diferente actitud que tienen hacia las mujeres los italianos y los españoles, los primeros a propósito de una secuencia en la que aparecen piropeando a una mujer, mientras que en relación a los segundos éstos son igualados a los italianos por parte de Hanna cuando ésta sostiene que siempre hacen lo mismo cuando Martín intenta besarla.

¹³⁵⁵Dada la relevancia de este diálogo para nuestro estudio a propósito del racismo y la otredad hemos optado por transcribir las partes más significativas del mismo, comenzando por la respuesta de la chica cuando Pablo le pregunta si no quiere vivir en Suiza: Rita: “*Al principio me hacía falta todo, la gente era tan fría, tan fría como el clima. Y me miraban mal por mi color de piel, algunos todavía lo hacen.*” / Pablo: “*Pero tú no eres... tú no eres de color.*” / Rita: “*¿De color negro, quieres decir, no? Mi mamá sí que es negra, este color gusta mucho en las grandes ciudades, pero a estos campesinos, a estos campesinos les asusta*”.

Zanjemos este asunto simplemente aludiendo a cómo en un momento dado incluso los españoles reciben limosna por parte de una pareja suiza; exactamente cuando Luisa y Andrés preguntan en castellano dónde tiene lugar el bautizo y, al no lograr comunicarse, una pareja de suizos los tomará por gente que pide caridad [Fig. 158].



Fig. 158

Y ya para ir terminando, simplemente nos queda por considerar las diferencias culturales entre suizos y españoles, un asunto abordado en el film desde una vertiente cómica, destacando al respecto episodios como aquél protagonizado por Pablo y su amigo; concretamente nos referimos a cuando éstos parten de la casa donde se alojan, sorprendidos de no tener que temer por si les roban; o todavía más significativo es cuando los jóvenes se encuentran con una caseta en la que hay varios alimentos, dispuestos allí para que la gente coja lo que quiera y luego deposite el dinero correspondiente, algo que desconcierta al amigo de



Fig. 159

Pablo y que, según éste, si así se hiciera en España todo iría mucho mejor (“*Si esto se pudiera hacer en España, no nos iría como nos va*”) [Fig. 159]. Y justamente el civismo y la honradez de los suizos es un asunto que aparece en numerosas ocasiones, algunas de las veces de manera sumamente anecdótica; por ejemplo a propósito de la maleta con el dinero que Andrés llevaba a Zúrich y que termina quedándose Luisa, pues, en un momento dado, se la olvidan en la calle y es puesta a resguardo por parte de unos suizos dentro de la iglesia para que no se moje al llover (“*La han guardado bajo techo, por si llovía que no se mojase, ¡sois la leche! Erika, de verdad, los suizos son muy honrados*”). También se considera que este país, a diferencia de España, está regido por unas normas estrictas por lo que al ruido se refiere, un asunto que se menciona en relación al no poder utilizar la ducha de noche para que las cañerías no importunen a los vecinos¹³⁵⁶; también el

¹³⁵⁶Es interesante atender al diálogo que mantienen al respecto los personajes, pues pone en evidencia los contrastes entre España y Suiza: Marcos: “*Este país tiene unas normas, Martín, y hay que respetarlas. Por ejemplo, a partir de las diez de la noche no se puede molestar a ningún vecino.*” / Mari Carmen: “*Uy, y no se os ocurra ducharos a partir de esa hora, está prohibido, por el ruido de las cañerías.*” / Pilar: “*Lo mismo que en España, en Torreveja tenemos unos vecinos que tienen la fea costumbre de ducharse a las cuatro de la madrugada cuando llegan de la discoteca*”.

personaje que interpreta al cura español que oficia el bautizo alude a la necesidad de no hacer mucho ruido, a pesar de ser él el primero en arrancarse a cantar flamenco, un personaje que por otra parte poco aporta al film en términos de contenido¹³⁵⁷. Concluamos estas valoraciones comentando que también en el largometraje se alude a las ayudas suizas a propósito de aquello que concierne a la lactancia materna, así como también se pone un especial empeño en remitirlo o conectarlo con el primer film en varios asuntos que podemos concretar en los siguientes: el amigo de Pablo tampoco comprende, igual que no lo hicieron Martín y Marcos al llegar, cómo debe taparse con las mantas suizas; se redunda de nuevo en la importancia que los españoles conceden a los embutidos, en el caso anterior mediante la odisea que suponía poder entrarlos en Suiza y en esta ocasión a propósito de la madre de Martín, quien lleva una cesta llena al bautizo y explica que en Francia unos temporeros intentaron robárselos, aludiendo por consiguiente a esta tipología de emigración; incluso reaparece un personaje muy secundario en la primera entrega, caso de un hombre que intentó robar un abrelatas y que ahora trabaja de cocinero, precisando que es murciano; y finalmente también aparece la hija de Hanna, María, dando a entender que su padre es Martín.

En definitiva, igual que la primera entrega, el film mantiene en todo momento un tono amable y se ofrece un retrato positivo de la emigración, mostrando una imagen de Suiza que, a pesar de aludir al referéndum para expulsar a los inmigrantes, se presenta más bien acogedora para los españoles. Éstos, sumergidos en una abrumadora naturaleza, encuentran un lugar casi idílico donde vivir, echándolo de menos cuando parten. Ya hemos comentado anteriormente que el director puntualizó que lo que exponía era su experiencia y que, por tanto, ésta no podía hacerse extensiva a aquellas otras que vivieron otros emigrantes, si bien parece imposible no reflexionar en cuánto ésta dista, por ejemplo, de la realidad documental que ofrecen los casos de *Siamo italiani* (Alexander J. Siler, Rob Gnant, June Kovach, 1964) en relación a los italianos emigrados a la Suiza alemana o el film *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2004) por lo que a los españoles en Alemania se refiere, sobre todo en relación a las condiciones de vivienda¹³⁵⁸, así como también existen documentales focalizados en la xenofobia y en las repercusiones de las iniciativas Schwarzenbach¹³⁵⁹. No obstante, nos hemos detenido con especial atención en este film en tanto que, junto con la primera entrega, conforma la propuesta que con mayor detenimiento se ha acercado a la emigración española en Suiza; asimismo podemos afirmar con total convicción, y ya

¹³⁵⁷La función de este personaje no es otra que cómica y especialmente pretende reivindicar aquello español, de ahí que cuando le hablen en alemán pronuncie frases como “*A mí me habla en cristiano*” o cuando en un momento dado Martín le dice a unos que les cantaría las cuarenta, éste responde lo siguiente: “*Cántalas más bajo que han entrado suizos y éstos cuando salen católicos son tremendos*”.

¹³⁵⁸Hemos dedicado un apartado de esta investigación al urbanismo y a las condiciones de vivienda de los inmigrantes españoles, véanse al respecto las páginas 846-883.

¹³⁵⁹Para más información, consúltese el apartado dedicado justamente a la otredad y xenofobia, páginas 1008-1032.

no sólo circunscrito al caso suizo sino en general, que estamos ante las únicas realizaciones que existen en el cine español que tratan con tal atención, desde la ficción y por medio de la reconstrucción histórica la cuestión que nos ocupa de la ola migratoria española de los sesenta.

Teniendo en cuenta, por tanto, la relevancia de este título, es interesante valorar también cuál fue la reacción que mostró la comunidad española en Suiza que tuvo la oportunidad de ver la película en un preestreno que se hizo en Berna. Debemos decir al respecto que, según indica el director, el film fue muy bien acogido y los espectadores dijeron haber disfrutado mucho, así como también lo hicieron con la primera parte¹³⁶⁰, gustando incluso a los españoles que hace poco que han llegado al país¹³⁶¹. Asimismo, es necesario remarcar la importancia que tiene esta propuesta en el momento preciso en el que se estrena, pues a pesar de tratarse de una recreación histórica se convierte en un título de cierta actualidad si tenemos en cuenta que la emigración, dada la actual coyuntura económica española, es un tema candente, un asunto que también los asistentes al pase tuvieron a bien destacar. Y justamente este aspecto todavía tiene mayor relevancia en relación al caso suizo si valoramos que el largometraje se proyectó en febrero de 2014 y, precisamente, el día 9 de dicho mes se había aprobado, en ese país y por un reducido margen de votos, la llamada propuesta “Contra la inmigración masiva”, una iniciativa que pretendía poner freno a la entrada de ciudadanos de la Unión Europea, promovida por la derecha conservadora (SVP-UDC) y que se preveía que entrase en vigor a tres años vista, restableciendo nuevamente máximos y cupos en función de la necesidad de mano de obra.

Una vez consideradas estas realizaciones y ya para terminar con las producciones españolas, atendamos brevemente a dos casos más, el primero de los cuales corresponde al capítulo “El último peldaño” perteneciente a la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007). En éste, además de la emigración a Suiza, se considera la situación de los *saisonniers* que iban a trabajar a Béziers, así como también población española residente en Argelia. Pero por lo que respecta al asunto helvético, la acción se focaliza en el caso de la ciudad de Ginebra, atendiendo al testimonio de varios particulares que, a través de sus experiencias, dan a conocer cuáles fueron sus vivencias

¹³⁶⁰Según éste indica tiene mucho valor para él poder ver su film rodeado de personas que experimentaron la emigración en aquel momento, afirmando lo siguiente: “Llevamos diez días por todo Suiza, mostrando la película a emigrantes antiguos y españoles que han llegado hace dos meses. Y todos se conmueven y ríen con ella. ¡También los suizos! Nos alegra mucho ver que incluso a ellos les entusiasma”. Declaraciones transcritas en: CARRITO COUTO, Rodrigo: “El reencuentro de Martín y Marcos en...”, *Op. Cit.*

¹³⁶¹En el marco de un coloquio posterior al pase del film emitido por el programa televisivo *Versión Española*, del día 13 de marzo de 2015, el director explicó que cuando proyectaron la película en Suiza asistieron al film jóvenes españoles que correspondían a la actual generación de emigrantes. Igualmente también en este espacio aludió a que hay muchas cosas que contar sobre las emigraciones, de ahí que cuando la presentadora del programa, Cayetana Guillén Cuervo, le preguntase si tenía pensado seguir tratando este asunto en futuras realizaciones éste respondió lo siguiente: “Yo creo que hay mucho que contar, yo creo que no sé por qué circunstancias me corresponde a mí, a lo mejor por haber sido hijo de emigrantes, pero sí, posiblemente sí me apetezca seguir contando historias que tengan que ver con el tema”.

en Suiza. Una mujer, por ejemplo, explica que fue a este país para trabajar como chica del servicio de una familia y que partió con un contrato de trabajo, aunque sin embargo expone que fueron muchos los españoles que debieron partir sin él puesto que las autoridades suizas reclutaban a gente en función de las necesidades económicas. Por otra parte un hombre cuenta que el trabajo que



Fig. 160

debían desempeñar allí los españoles correspondía exactamente a aquél que los suizos no querían hacer, insistiendo en que no quitaban el trabajo a nadie, sino que ocupaban puestos de camareros, trabajando en la hostelería, en la construcción... pero sin lugar a dudas aquello más interesante de la realización es el planteamiento que se ofrece del alojamiento de los emigrantes, pues se

alude a las famosas barracas de la *cit * de Lignon, perteneciente a la *banlieue* ginebrina, donde recalaron numerosos emigrantes españoles y cuyas condiciones eran muy precarias, siendo especialmente duros los meses de invierno [Fig. 160]. Además de explicar que estas viviendas estaban administradas en la década de los setenta por parte del Centro Social Protestante, se incluye también una filmación de la época que muestra valiosas imágenes sobre las condiciones en las que tuvieron que vivir sus residentes. Asimismo, se incide en la delicada situación en la que se encontraban los *saisonniers* en términos de derechos y en la imposibilidad que tuvo este país a la hora de ratificar el convenio de los derechos humanos en el año 2002, precisamente por la existencia de este estatuto de emigrantes. La última parte de la propuesta se centra en un asunto de gran trascendencia y que, al mismo tiempo, ha sido olvidado por parte de las producciones de ficción: la participación y acción política de los emigrados. Tal es así que se alude a varias huelgas, mostrando interesantes fotografías de la época, así como se plantea la difícil posición en la que tuvieron que vivir los españoles ante las iniciativas xenófobas de comienzos de los años setenta; igualmente el episodio concluye considerando que la educación política que tuvieron los españoles fuera de España contribuyó activamente al establecimiento de una democracia en su país.

Para concluir con las producciones españolas, la última realización a la que nos referiremos en este punto es la coproducción hispano-suiza titulada *Bon appétit* (David Pinillos, 2010), una propuesta muy alejada de todas las que hemos comentado. Esto es así porque la condición de los españoles es distinta, como también lo es el momento en el cual se produce la emigración: aborda, en clave de comedia y desde el terreno de la ficción, los desplazamientos recientes de jóvenes para trabajar en una Europa en la cual ya no son necesarios los pasaportes y cuyo objetivo es el de postular en unos empleos cualificados, hallándose, por consiguiente, muy alejados de las

aspiraciones de aquellos emigrantes que antaño trabajaron como obreros o en el ámbito de los servicios. En este caso en concreto el film gira en torno a un personaje protagonista que es un joven chef que logra conseguir una plaza en un célebre restaurante ubicado en Zurich, mostrándolo como alguien ducho en el terreno lingüístico y que maneja con soltura tanto el español como el inglés y el alemán. Es decir, es evidente que el perfil laboral y el motivo de partida de los emigrantes actuales dista profundamente de los anteriores; asimismo en el terreno sentimental el protagonista mantiene una relación con la sumilier del restaurante, evidenciando por tanto que los emigrantes logran una integración plena en el país de acogida. No obstante, el film deriva hacia otros derroteros profundizando en las dificultades con las que debe luchar esta relación, cuyas causas son ajenas al origen del emigrante y se concretan en las siguientes: esta chica ya mantenía previamente una relación sentimental con un administrador del restaurante, a lo que se añade un embarazo imprevisto y un posterior traslado a Múnich. Unos hechos todos ellos que dificultan su devenir como pareja, debiendo elegir el protagonista si optar por su triunfo profesional o bien priorizar los acicates amorosos.

Terminemos este apartado afirmando que, una vez consideradas aquellas realizaciones españolas que abordan la emigración española a Suiza, advertimos que, si bien contamos con un número no muy extenso de muestras, ello no es óbice para que éstas nos aporten muchísima información al respecto. En otras palabras, la característica propia de la filmografía española focalizada en la emigración hacia este destino es que precisamente las realizaciones ahondan, con una atención muy precisa, en la experiencia migratoria, considerándola no sólo como un hecho complementario o subsidiario, sino como un asunto de gran calado para quienes lo vivieron, transmitiendo al respecto cuestiones clave tales como la situación laboral, el problema de la vivienda, la partida clandestina, los permisos de estancia o la condición tan delicada y frágil en la que tenían que vivir los *saisonniers*.

3.2.2.3.3.- REPRESENTACIÓN EN EL CINE SUIZO

Examinemos acto seguido aquellos films suizos que atienden a la presencia española y, para ejecutar una correcta valoración de éstos, es preciso, en primer lugar, efectuar una consideración previa: pocas realizaciones suizas atienden a esta migración de una manera exclusiva o monográfica, sino que los españoles son abordados, con mayor o menor atención, en el seno de propuestas cuyo objetivo es reflejar la presencia de extranjeros en el territorio helvético contemplando varias nacionalidades. Es decir, sí que existen títulos de ficción en cuyo argumento aparece algún personaje español, así como también hay algún film puntual centrado en la emigración de los españoles; no obstante, en muchos casos éstos aparecen dentro de propuestas, en

la mayoría de ocasiones de corte documental, que abordan la presencia extranjera en Suiza, focalizadas frecuentemente en las migraciones de gente de países meridionales europeos. Y es que, de hecho, en varias producciones centradas en la experiencia migratoria de los italianos en Suiza podremos advertir también la presencia española, así como también en aquellas a propósito de la xenofobia y de las iniciativas Schwarzenbach ocuparán un lugar destacado en el seno de una amalgama más amplia de inmigrantes, considerándolos como una suerte de *totum* en su dimensión de afectados por las proposiciones legales que se querían emprender. Por otra parte también es preciso advertir que, a diferencia del caso italiano, no existe ningún realizador español que, de manera contemporánea a los hechos, dedicase su producción a los emigrantes españoles en Suiza, pues salvo la excepción ya mencionada de la realización de Jacinto Esteva y Paolo Brunato -debiendo matizar además que Jacinto Esteva estudiaba en Ginebra y no era un emigrante como tal- no tenemos films realizados por españoles emigrados sobre la comunidad española en este periodo. En el caso italiano, en cambio, existen las interesantísimas propuestas de Alvaro Bizzarri, rodadas en 8mm y que aportan información de primera mano sobre la comunidad emigrada, teniendo una importancia añadida por el hecho de estar realizada bajo la propia perspectiva de un inmigrante¹³⁶².

Pero antes de adentrarnos en valorar su obra en su respectivo contexto de producción, es necesario retrotraernos, en términos históricos, a cuál fue la percepción que se dio de los emigrantes en la cinematografía suiza posterior a la Segunda Guerra Mundial en tanto que da buena cuenta de los apriorismos y del tratamiento que el cine helvético ofreció de su país en términos de acogida y de consideración nacional. En tal sentido sobresale al respecto la obra de Leopold Lindtberg pues, tal como muy bien señalan Séverine Graff y Marthe Porret, este realizador ha sido presentado repetidas veces en las historias del cine suizo “*comme le promoteur de la Défense spirituelle nationale, Lindtberg, de par son parcours de réfugié politique et historique de la production de ses films, offre un champ d'étude particulièrement intéressant pour l'étude l'étranger à l'écran*”¹³⁶³. Es justamente a causa de la peculiar situación del país, dada su neutralidad en el marco del conflicto bélico, que se desarrolló una política migratoria y fronteriza basada en un principio no

¹³⁶²De entre los estudios dedicados a este realizador destacan especialmente aquellos de una profesora de sociología de la Universidad de Ginebra cuyas referencias exactas son las que siguen: LA BARBA, Morena: “Creative Nostalgia for an Imagined Better Future: Il treno del Sud by the Migrant Filmmaker Alvaro Bizzarri”. En NIEMEYER, Katharina (Ed.): *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Londres: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2014, pp. 179-190; LA BARBA, Morena: “Alvaro Bizzarri: migration, militance et cinéma”. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, núm. 14, 2009, pp. 79-89. Asimismo, también es gracias a su iniciativa que actualmente existe la siguiente edición en 2 DVDs que contiene buena parte de su producción: *Accolti con le braccia chiuse. Lavoratori immigrati in Svizzera negli anni 70: lo sguardo di Alvaro Bizzarri* (Climage, 2009), consiste en la edición en dicho formato de los siguientes films: *Il treno del sud, Lo stagionale, Il rovescio della medaglia, Pagine di vita dell'emigrazione, Touchol* e incluso un interesante material extra titulado *Immigrato e cineasta*. Igualmente es preciso mencionar la existencia de una asociación vinculada a su figura cuyo nombre es “Les amis d'Alvaro Bizzarri”.

¹³⁶³GRAFF, Séverine; PORRET, Marthe: “Editorial”. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, núm. 14, 2009, sin paginación.

intervencionista que, en torno al año 1938, dio lugar al mencionado concepto de la “Defensa espiritual”, una cuestión que, en la práctica, supuso que Suiza se cerrase en sí misma y se acrecentase un sentimiento de pertenencia nacional al país. Una circunstancia que cobraría mayor importancia ante el miedo de sufrir una invasión alemana a causa de su delicada situación geográfica, llegando a cerrar sus fronteras en 1942 bajo el conocido lema de la “*barque est pleine*” y negándose a acoger refugiados políticos por motivos xenófobos y racistas, una política que a partir de 1943 y a tenor de las victorias de los aliados se relajaría de manera significativa. Pues bien, precisamente la obra cinematográfica de Lindtberg da muy buena cuenta de esta postura, si bien es cierto en sus films no encontramos presencia española, de ahí que simplemente lo consideremos para reseguir la evolución de las políticas migratorias suizas y su reflejo cinematográfico, pero sin detenernos en sus realizaciones con la atención que bien seguro merecen. En tal sentido es fundamental saber que este director era él mismo un refugiado austríaco que desarrolló su carrera cinematográfica en Suiza, siendo su producción sumamente compleja y oscilante, en términos ideológicos, en función del momento y del contexto en el cual se generaba, un asunto que queda muy bien expresado en las siguientes palabras de Christelle Maire: “*Les ouvres réalisées par Lindtberg de la fin des années 1930 à la première moitié des années 1940 constituent, dans ce contexte très mouvementé, un regard essentiel sur le processus de construction de l'identité helvétique et de sa représentation. Néanmoins, le parcours de ce cinéaste complexifie l'analyse que l'on peut faire des quatre films retenus. Lui-même réfugié fuyant les persécutions nazies, il est alors admis en Suisse comme travailleur saisonnier et ne peut donc y rester plus de neuf mois consécutifs. Mais les circonstances exceptionnelles de la guerre lèvent cette obligation et il obtiendra finalement la nationalité helvétique en 1951. À l'instar de nombreux artistes ayant trouvé refuge en Suisse, l'orientation politique de Lindtberg tranche de manière radicale avec la Défense spirituelle ambiante*”¹³⁶⁴.

Precisamente esta autora traza un recorrido muy interesante sobre la posición que ocupa la figura del extranjero en sus realizaciones, centrando la atención especialmente en el caso de cuatro films en concreto que ejemplifican a la perfección el viraje que experimenta y comunica su obra por lo que justamente a la defensa espiritual se refiere; es decir, si bien inicialmente este director ofreció una imagen impecable en cuanto a la protección de fronteras e independencia nacional, más adelante se convierte en un excelente portavoz para recalcar la idea del país como lugar de acogida de los refugiados, quienes hallarían en esta tierra un remanso de paz y neutralidad que nada tendría que ver con la situación beligerante que se vivía en el resto de Europa. Un par de propuestas tales como *Füsilier Wipf* (Leopold Lindtberg, Hermann Haller, 1938) o *Landmann Stauffacher*

¹³⁶⁴MAIRE, Christelle: “De la 'défense nationale spirituelle' à 'accueil de réfugiés: le visage de l'étranger dans le cinéma de Leopold Lindtberg”. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, núm. 14, 2009, p. 16.

(Leopold Lindtberg, 1941) dan buena cuenta de este primer planteamiento que abogaba por comunicar los beneficios de la independencia nacional o del servicio militar, siempre acompañados de una infranqueabilidad fronteriza. Con respecto al primer título citado es cierto que el realizador añade de *motu proprio*, según expone Hervé Dumont, una secuencia en la cual unos checos quieren cruzar la frontera y, por tanto, se matiza esta idea¹³⁶⁵, pues en la novela que adapta de Robert Faesi este asunto no aparece; una cuestión en la que redundaba Rémy Pithon al plantear que este director, desde una fecha tan temprana como 1938, ya propone la idea de Suiza como lugar de asilo para refugiados¹³⁶⁶. Por lo que atañe al segundo film mencionado, se plantea nuevamente la idea de la defensa nacional, si bien en este caso no aparece ningún personaje extranjero y además la alusión al tiempo presente debe leerse en clave metafórica teniendo en cuenta que la acción del largometraje sucede en el siglo XIV, pues de hecho gira en torno a la mítica lucha que mantuvo la nación suiza en contra del poder de la dinastía Habsburgo, convirtiéndose el país en un fuerte contra el invasor extranjero. No obstante, nuevamente es Hervé Dumont quien matiza las funciones políticas de este film al considerar lo siguiente: “*Pour l'apatride Lindtberg, les motivations sont d'ordre à la fois esthétique (fidélité au texte ou à l'histoire) et idéologique; le cinéaste n'approuvait la DSN que dans ses aspects de volonté d'indépendance face à l'Axe et de résistance globale à la dictature*”¹³⁶⁷.

Sea como fuere y con las matizaciones que sean precisas, es innegable que su filmografía trasluce el giro en la imagen que quiere proyectar de Suiza especialmente por medio de dos realizaciones fundamentales, tanto por lo que a su propia obra se refiere como en términos de la historia del cine suizo: nos referimos a *Marie-Louise* (Leopold Lindtberg, 1944) y *Die Letzte Chance* (Leopold Lindtberg, 1945). En el caso del primer film citado, éste versa en torno a una joven protagonista que con sólo once años vive junto con su madre y hermano pequeño los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, así como las privaciones propias de la contienda en el marco de la ciudad francesa de Rouen, de la que consigue partir gracias a la labor de la Cruz Roja que le permite, junto con otras decenas de niños, ser acogida por parte de una familia suiza durante tres meses y así escapar de las atrocidades de la guerra. Bajo esta premisa la realización efectúa una evidente idealización de la Confederación Helvética, tanto por lo que respecta a sus paisajes como a sus gentes, entregadas al bienestar de los refugiados. Por consiguiente, se traza un homenaje a las tareas ejercidas por el Comité Internacional de la Cruz Roja, de la misma manera

¹³⁶⁵Véase al respecto: DUMONT, Hervé: “Leopold Lindtberg et le cinéma suisse, 1935-1953”. *Travelling*, núm. 44-46, 1975, p. 16.

¹³⁶⁶Exactamente lo expresa del siguiente modo: “*Lindtberg contribue, dès 1938, à implanter dans les esprits le thème de la Suisse, terre d'asile*”, en PITHON, Rémy: “Le mythe de la frontière dans le cinéma suisse (1930-1990)”. En TORTAJADA, María; ALBERA, François (Eds.): *Cinéma suisse: nouvelles approches*. Lausana: Éditions Payot, 2000, p. 238.

¹³⁶⁷DUMONT, Hervé: *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*. Lausana: Cinémathèque suisse, 1987, pp. 324-325.

que se alaba la neutralidad del país y se loa este espacio como lugar de acogida. De modo parecido funciona el film mencionado en último lugar, *La última oportunidad* (Die Letzte Chance, Leopold Lindtberg, 1945), pues desarrolla una historia que tiene lugar exactamente en el marco de la frontera suiza y tiene que ver con unos personajes que procuran escapar de Italia y el totalitarismo en un tren, de entre cuyos pasajeros destacan un soldado británico y un estadounidense. Éstos alcanzan la frontera helvética y el film centra su atención en el inmenso grupo de emigrantes que quieren franquear este lugar. La idea, por tanto, de Suiza como país de asilo está nuevamente servida, así como también se quiere transmitir un complejo mensaje consistente en presentar el espacio como un territorio en el que por más que quieran no pueden aceptar sino niños, militares y personas mayores de sesenta y cinco años, planteando también la idea de que algún día la gente que ahora entra en el país regresará a sus lares, matizando por tanto los reparos que algunos individuos empezaban a manifestar ante la presencia de tantos extranjeros. Es decir, parte de la producción de este realizador demuestra de manera muy clara la conciencia nacional suiza del momento, así como las políticas fronterizas y migratorias desarrolladas durante la contienda y el giro que se produjo hacia el término de la Segunda Guerra Mundial, es decir, hacia 1943, cuando los alemanes perdieron empuje. En definitiva, a pesar de que no aparezcan españoles en estas realizaciones se ha considerado oportuno valorarlas, en tanto que transmiten claramente la opinión y las políticas que se desarrollaron en el país en este contexto, pasando de un fuerte inquebrantable de identidad nacional y espiritual a un acogedor remanso de calma y tranquilidad en medio de la tormenta que azotaba Europa.

No obstante, si bien estos films son muy potentes en términos ideológicos, tendremos que esperar al desarrollo del nuevo cine suizo para que la cinematografía de este país dedique una importante atención a los emigrantes, entrando también en escena, ahora sí, el caso español. Ello no significa, naturalmente, que en la década de los años cincuenta no aparezca en algunas ocasiones el concepto de frontera, pero su presencia es sumamente limitada, en palabras de Rémy Pithon: “*La frontière ne joue évidemment aucun rôle dans ce cinéma. Son franchissement n'apparaît jamais, même dans les rares cas où une partie de l'action se déroule à l'étranger [...] On en peut guère reveler que deux exceptions: L'appli am Zoll (Alfred Rasser, 1954) et Der zehne Mai (Franz Schneyder, 1957)*”¹³⁶⁸.

¹³⁶⁸PITHON, Rémy: “Le mythe de la froitière...”, *Op. Cit.*, p. 239. Por lo que respecta al primer título mencionado se trata de un cortometraje que hace burla del mal funcionamiento del sistema administrativo y de aduanas, así como también del personal que en ellos trabaja, mientras que el segundo caso se ambienta en el 10 de mayo de 1940, concretamente en el marco de la Suiza alemana cuando la Wehrmacht se abalanzó a la frontera, presentando una ficción protagonizada por un joven alemán que se marchó de su país por discrepancias políticas y entra clandestinamente en Suiza.

Y es que, justamente, es en este periodo cuando llegaron numerosísimos emigrantes meridionales para trabajar en la Confederación Helvética, siendo por tanto un tema candente en el momento y que fue reflejado por el nuevo cine suizo, un movimiento cinematográfico que tuvo un especial interés en abordar la cotidianidad de los jóvenes, sus realidades y sus aspiraciones, apareciendo en escena personajes de diferentes procedencias geográficas. Asimismo estas realizaciones también insisten encarecidamente en la idea de la alienación social propia de la clase burguesa, un asunto que se repite en numerosos títulos en los que también aparecen trabajadores extranjeros; léanse al respecto las siguientes palabras de Martin Schaub, quien traza un claro paralelismo entre el aislamiento que experimentaron en este contexto tanto los realizadores suizos como los extranjeros residentes en el país: “*Le nouveau cinéma suisse a été très attentif à l’aliénation sociale, terme employé par les uns au sens étroit du marxiste, par les autres dans un sens assez large et imprécis. Les artisans du nouveau cinéma suisse se sentaient eux-mêmes étrangers dans leur pays, ignorés par les masses, traités par l’Etat comme une quantité négligeable, n’ayant au fond pas voix au chapitre. Dans ces conditions, ils allaient tout naturellement s’identifier aux travailleurs étrangers, dont ils se sentaient particulièrement proches*”¹³⁶⁹.

En la órbita relativa a las ficciones sobrepasa la Suiza romanda, así como también tiene importancia el ámbito televisivo en el que se emplearon muchos de estos realizadores del nuevo cine suizo, mientras que, en cambio, la Suiza alemana dio lugar a producciones de corte documental, siendo fundamentales en ambos casos los planteamientos que proponen en relación a la cuestión que nos ocupa. Respetando esta división y comenzando por el caso francófono debemos aludir a directores destacados tales como Claude Goretta, Michel Soutter o Alain Tanner, los tres pertenecientes al denominado núcleo productor *Groupe 5* -junto con Jean-Jacques Lagrange e Yves Yersin-, así como Jean-Claude Diserens, Ernest Anserge o Jean-Louis Roy, todos ellos preocupados por mostrar en sus producciones la situación en la que vivían los extranjeros residentes en Suiza. Siguiendo el orden empleado y comenzando por el caso de Claude Goretta, cabe decir que se trata de un director y productor de televisión nacido en Ginebra quien, junto con Alain Tanner, fundó en 1952 el cineclub universitario de Ginebra; sólo tres años después se trasladaron los dos a Londres para trabajar en el British Film Institute, interesándose profundamente por el movimiento británico del *Free Cinema* y rodando conjuntamente el cortometraje *Nice Time* (Claude Goretta, Alain Tanner, 1957). No obstante, un año más tarde regresó a Suiza y se incorporó, en tanto que productor, a la *Télévision suisse romande* (TSR), teniendo un papel muy destacado en la creación de documentales y reportajes de la emisión *Continents sans visa*, en el seno de la cual dedicó una obra focalizada en la emigración española: *Pour vivre ici / Saisonniers d’Espagne* (Claude Goretta 1962). Esta pieza,

¹³⁶⁹SCHAUB, Martin: *L’usage de la liberté: Le nouveau cinéma suisse (1964-1984)*. Lausana: Éditions l’Age d’Homme, 1985, pp. 76-77.

de unos diecinueve minutos de duración y emitida el 4 de abril de 1963, se centra en los nueve meses que trabajaban en Suiza los *saisonniers* sin la posibilidad de reencontrarse con su familia, ahondando en la situación de aquellos obreros que debían vivir con este estatuto y focalizándose en testimonios españoles.

En el ámbito de la ficción, de entre su obra destaca especialmente por el tema que nos ocupa el caso de *Vivre ici* (1969), un largometraje rodado en 16 mm que gira en torno a un personaje principal, un hombre ginebrino de unos cuarenta años que toma la decisión de internar a su padre en una residencia en vez de alojarlo en su hogar, no sin experimentar algún sentimiento de culpabilidad al respecto; no obstante, la familia prefiere convivir con esa sensación que con el anciano. Un día cualquiera, el protagonista, que carece de amigos y de vida social, decide pararse a contemplar un accidente que ha sucedido por la calle -una señora se ha lanzado al agua- y se encuentra con Marguerite, una mujer vital, profesora de piano, que ha vivido en Yugoslavia y París huyendo de la amenaza nazi que mató a su hermano y, ahora, con su marido también muerto, vive sólo con una niña. En esta figura femenina Pierre encuentra la vitalidad perdida y decide invitarla a cenar en un restaurante donde se celebra una fiesta y donde cantan y bailan españoles. A raíz de estas situaciones que experimenta, el protagonista termina por comprender que vive en un presente mecánico y apático, llegando a confesarlo a Marguerite del siguiente modo: “*La vie a passé à coté de moi. Il y a eu des guerres, des révolutions, le monde a changé et je n'ai rien senti*”. Después de haberse dado cuenta de su triste realidad, ambos personajes se separan para no reencontrarse en el futuro y tampoco nada parece indicar que el protagonista vaya a cambiar el rumbo de su vida una vez ha comprendido la desidia en la que vive sumido, sumergido en esa alienación de la clase burguesa, contribuyendo también los españoles a hacer perceptible esta situación al protagonista¹³⁷⁰; en palabras de Freddy Buache: “*Le scénario (c'est sa faiblesse que reflète la mise en scène) idéalise à bon marché la leçon morale que peuvent donner des Espagnols en fête, le souvenir des camps de concentration, les drames personnels nés de l'Histoire ou de la passion*”¹³⁷¹.

Por lo que respecta al caso de Michel Soutter, debemos advertir que, si bien coloca la figura del extranjero en alguna de sus realizaciones, no por ello aborda el caso español. Refirámonos sin embargo a propósito de esta cuestión a un título como *La lune avec les dents* (1967), su primer largometraje, donde un emigrado procedente de centro Europa expone en alta voz sus opiniones en un restaurante; no obstante, al margen de este episodio, el argumento del film va por otros derroteros.

¹³⁷⁰Al margen de los españoles, pero sí a propósito de la comunidad italiana es preciso mencionar otra realización de este cineasta: *La mort de Mario Ricci* (1983).

¹³⁷¹BUACHE, Freddy: *Le cinéma suisse 1898-1998*. Lausana: Éditions l'Age d'Homme, 1998, p. 185.

En relación a realizadores de menor importancia y antes de abordar el caso de Alain Tanner, sobresale la figura de Jean-Claude Diserens, autor de varias propuestas televisivas de muy breve duración que, con mayor o menor atención, consideran la emigración española; piénsese en títulos como *L'Espagne de Franco* (1962) [*Continents sans visa*, 06-07-1962, Duración: 24'], a propósito de la situación que se vivía en España en los sesenta; *Le centre de planning* (1986) [*Continents sans visa*, 16-12-1962, Duración: 2'], sobre la apertura de un centro de planificación familiar en Ginebra, el primero en todo el territorio Suizo, el cual atiende a la situación de parejas que hablan en italiano y en español; *La musique en partage* (1986) [*Champs Magnetiques*, 11-02-1986, Duración: 2'], donde se considera el éxito de un sello de música clásica suiza y se cede todo el protagonismo a Teresa Berganza, la célebre mezzosoprano española; dos títulos a propósito de la llegada de *saisonniers*, *L'arrivée en Suisse* (1960) [*Continents sans visa*, 16-04-1960, Duración: 1'], focalizado en el caso italiano, y la propuesta *Les saisonniers* (1960) [*Continents sans visa*, Duración: 12'], sobre todas las dificultades a las que este colectivo se veía abocado; y para terminar, sólo queda citar *Anselme Boix-Vives* (1966) [*Champ Libre*, 23-03-1966, Duración: 18'], una realización sobre este pintor, un importante representante del arte autodidacta nacido en España, concretamente en Herbetzet, en la provincia de Castellón, a pesar de que desde los 18 años residió en Francia, en Moûtiers, donde murió a los setenta años¹³⁷².

Justamente también en torno a la figura de este pintor gira el documental *Anselme Boix-Vives, mon père* (Ernest Ansorge, 1968), incluyendo una amplia entrevista con el hijo del artista e interesándose, por tanto, por el arte que se encuentra fuera de aquello que el mercado artístico históricamente ha apreciado; en una senda parecida, por ende, al largometraje *Naïve Maler in der Ostschweiz* (Richard Dindo, 1972), en el cual se propone un recorrido a través de algunos de los artistas que se alejan de los convencionalismos estéticos predominantes del momento.

Y ya para terminar con el caso de la suiza francófona es oportuno considerar varios films de Alain Tanner, especialmente *La salamandre* (1971), *Le retour d'Afrique* (1973) y *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000* (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, 1976), si bien la presencia

¹³⁷²Más allá de este realizador, también la *Télévision Suisse Romande* dedicó su atención a cuestiones vinculadas con los españoles y con la comunidad inmigrada en numerosas ocasiones, véanse, entre otros, títulos destacados como los siguientes: *Les ouvriers agricoles* (1964) [*Carrefour*, 17-02-1964, Duración: 2'], *Les immigrés* (Jean Jacques Lagrange, 1964), [*Continents sans visa*, 05-11-1964, Duración: 24'], *Amer printemps* (1965) [*Carrefour*, 13-01-1965, Duración: 1'], *Clandestinité Forcée* (François Enderlin [periodista], 1968) [*Information*, 28.11.1968, Duración: 1'], *Le philosophe engagé* (Alain Bloch, 1970) [*Information*, 23-01-1970, Duración: 6'], *Què pense l'Eglise?* (Roger Gillioz, 1971) [*En direct avec*, 06-12-1971, Duración: 6'], *Enfants d'immigrés* (Francis Luisier, 1974) [*Affairs publics*, 08-12-1974, Duración: 25'], *Témoignage syndical* (Michel Kellenberger [periodista], 1975) 05'02" [*Un jour une heure*, 23-05-1975, Duración: 5'], *La Réconciliation* (Daniel Pasche [periodista], 1975) [*Un jour une heure*, 20-11-1975, Duración: 5'], *L'Espagne* (Pierre-Pascal Rossi, 1977) [*Voix au chapitre*, 24-01-1977, Duración: 33'], *Les saisonniers* (Gaston Nicole, 1978) [*Divers*, 25-05-1978, Duración: 9'], *Promiscuité pour tous* (Pierre Koralnik, 1980) [*Information*, 27-11-1980, Duración: 3'], *Le 2e génération* (Philippe Grand, 1981) [*Temps présent*, 24.03.1981, Duración: 56'].

española destaca en el segundo mencionado. No obstante, todos ellos configuran un universo coherente y consistente por lo que se refiere a la crítica ante la alienación social que provoca la integración en la sociedad burguesa y capitalista, un asunto que ya desarrolló Tanner en *Charles mort ou vif* (1969), donde el personaje principal, un industrial ginebrino de buena posición social en términos económicos y con una familia, decide abandonarlo todo para reencontrarse a su mismo, sintiendo que ha perdido el rumbo verdadero a causa de la sociedad. Asimismo, en este título también se abordan las diferencias que entraña vivir en la ciudad o en el campo, llegando a sostener Freddy Buache que este individuo ha perdido sus raíces, de tal modo que no está tan lejos de la condición de un extranjero, exactamente lo define del siguiente modo: “*Ce Charles Dé est situé par Tanner avec beaucoup de justesse. Petit-fils d'un ouvrier jurassien, il a conservé le tempérament libertaire de ses ancêtres; mais son père s'étant établi à Genève, il s'est adapté à la ville ou la réussite sur le plan des affaires lui a fait oublier qu'il est, en réalité, un déraciné. [...] Son attitude le révèle à lui-même et, simultanément, elle met à nu la médiocrité, l'hypocrisie, l'égoïsme du monde que Charles Dé vient de quitter: la Suisse de la prospérité*”¹³⁷³.

Y justamente esta idea es la que aborda Alain Tanner en repetidas ocasiones en varios de sus largometrajes, tal como lo atestigua el film mencionado en primer lugar, *La salamandre* (1971), en el cual es un personaje femenino, Rosemonde, quien se opone al capitalismo creciente y, en una senda parecida a la que tomó Charles Dé, rechaza su supuesta integración social; además, en esta película se considera la cuestión de la inmigración cuando dos personajes suizos se hacen pasar por árabes ataviados con albornoces y tam-tams.

Sin embargo, mucho más rico y significativo para nuestro estudio es el film citado en segundo lugar, *Le retour d'Afrique* (1973), en tanto que considera la presencia española en Suiza representada a partir de un personaje secundario, Emilio, amigo y compañero de trabajo del protagonista. Por lo que respecta al argumento de esta realización cabe decir que gira en torno a dos personajes principales, un matrimonio joven cuyos integrantes, Vincent y Françoise, no se sienten realizados con las vidas que llevan, encontrando vacía y sin sentido su existencia en la ciudad de Ginebra, algo que creerán cambiar por medio de un proyecto, finalmente frustrado, consistente en partir a Argelia donde vive Max, un amigo suyo. Es a partir de este pretexto que el film incorpora, con gran protagonismo, poemas de la obra *Cahier d'un retour au pays natal*¹³⁷⁴ de Aimé Césaire¹³⁷⁵ y que sirven para comunicar el gran deseo que sienten los protagonistas de salir del hastío y la

¹³⁷³BUACHE, Freddy: *Le cinéma suisse 1898...*, Op. Cit., p. 147.

¹³⁷⁴La referencia exacta de su primera edición es la que sigue: CESAIRE, Aimé: “Cahier d'un retour au pays natal”. *Volontés*, núm. 20, 1939.

¹³⁷⁵No podemos pasar por alto la importancia que para Alain Tanner tiene este escritor, tal como lo acredita el hecho que emplee un fragmento de uno de sus poemas, junto con una historia de Bertold Brecht y los comentarios de John Berger en otra de sus realizaciones: *Une ville à Chandigarh* (Alain Tanner, 1966).

alienación que les produce el día a día, él trabajando como horticultor y ella como secretaria. Por consiguiente, el film se articula a través del anhelo de marcharse de Ginebra; sin embargo, el día antes de su partida reciben un telegrama en el que su amigo les anuncia que no vayan a Argelia y que ya les mandará una carta con más detalles del porqué de esta decisión. Ante tal situación, los protagonistas deciden encerrarse en casa aguardando la llegada de la misiva y sin que nadie se dé cuenta de que no se han ido, aunque en el fondo saben que no partirán y, poco a poco, van renunciando a sus expectativas e integrándose en aquello que la sociedad les impone. Tal es así que finalmente se conforman con vivir en un apartamento HLM (*Habitation à loyer modéré*), muy cerca del aeropuerto -tal como lo evidencian los repetidos ruidos de los aviones-, teniendo que abandonar sus pasadas aspiraciones y planeando tener un hijo como una manera de proyectar su inconformismo ante el mundo: si ellos no se han rebelado contra la realidad, será su hijo quien lo haga. Desprecian el presente y el previsible futuro, luchando contra él ya no con sus intenciones frustradas sino proyectándolas en el devenir del hijo, de ahí que el protagonista dice nada menos que “*Nous leur ferons un traître à la patrie!*”; asimismo, sobre la alegre melodía de la canción “*Allons danser sous les ormeaux*”, no sin ironía una risueña y jubilosa canción del ginebrino Jean-Jacques Rousseau¹³⁷⁶, decide entonar las siguientes palabras de denuncia social: “*Politiciens et marchands, tous complices en rangs serrés, derrière le fric*”, eso sí, cuando él ya se acepta como un subordinado a la realidad que le rodea. Y es que en el film la palabra y el poder de evocación de la misma es un elemento fundamental, tanto, que incluso la evocación sustituye al acto tal como lo atestigua el propio desarrollo narrativo, es decir, el vocablo tiene la capacidad de reemplazar y permutar la acción, un asunto que ya anticipa una frase pronunciada al comienzo del mismo: “*Dire des mots peut être un acte en lui-même, cela peut aussi être un substitut à l'action*”.



Fig. 161

Y en todo este entramado tiene una especial importancia el personaje español por todo aquello que implica, arrancando el film precisamente con una llamada de éste al protagonista para pedirle que pase a recogerle en coche hacia el trabajo. La secuencia en la que éstos dos van en coche [Fig. 161] se aprovecha claramente para incidir en el origen de este personaje y, fundamentalmente, en su imposibilidad de regresar a España: en tono jocoso Vincent le propone al personaje

¹³⁷⁶Se trata de una pieza perteneciente a *Le devin du village*, un intermedio en un acto representado entre el 18 y el 24 de octubre de 1752 por vez primera, con libreto escrito por Jean-Jacques Rousseau. Más exactamente esta canción corresponde al coro XXV de la Escena VIII protagonizada por Colette y las campesinas, para más información se recomienda consultar la siguiente obra: ROUSSEAU, Jean Jacques: *Oeuvres de J.J. Rousseau*. Paris: Werdet et Lequien, 1826, vol. XI, pp. 415-434.

conducir todo recto (“*On fonce tout droit*”), a lo que Emilio le responde que si bien para el suizo es factible él no puede hacerlo en tanto que regresaría a España (“*Toi tu peux. Moi pas. Parce qu'en fonçant tout droit on arriverait en Espagne*”). No obstante, el personaje se expresa perfectamente en francés, mostrando en ese sentido su buena integración, así como tampoco recibe rechazo alguno por parte de los protagonistas del film mientras que, en cambio, sí que su presencia en el país es rechazada por las autoridades, un asunto que abordaremos un poco más adelante. Por otro lado, también merece la pena destacar que el actor que lo interpreta es nada menos que el ya mencionado anteriormente Roger Ibáñez, quien ya hemos comentado que en numerosas ocasiones representó a personajes españoles emigrados en zona francófona, ya sea por causas económicas o políticas¹³⁷⁷. Esta película es un buen ejemplo de la proximidad que se establece entre la figura de los exiliados y los emigrados políticos, pues si bien se alude a la opinión política del personaje, ésta es claramente divergente con respecto a aquella ortodoxa en esas fechas en España; asimismo su imposibilidad a la hora de regresar al país, puntualizando que se marchó por imposición y no por voluntad propia, carece de importancia, pues lo relevante en el film es su presencia en suelo suizo y su integración en la sociedad en términos personales y laborales al margen de la casuística que supuso su partida, de ahí que hayamos optado por considerarla en este bloque y no en el apartado relativo al exilio. Es decir, si bien el personaje corresponde a una persona que ha marchado del país por cuestiones de corte político, lo que de él interesa es su dimensión como residente en este país y su día a día laboral junto con el protagonista, aportando incluso información sobre las condiciones en las que vive, todo ello salpicado de sus opiniones políticas, no tanto sobre España en sí, como a propósito de la lucha de clases, de ahí que hayamos valorado oportuno abordar este film en el seno no sólo de la trayectoria de Alain Tanner sino del nuevo cine suizo en términos más generales.

Si seguimos considerando el rol que desempeña este personaje en el largometraje es preciso mencionar que Emilio dice no interesarle la política internacional sino la lucha de clases, un asunto que se aborda, en el marco de una secuencia que sucede en un lujoso jardín privado en el cual la propietaria manda a su chica del servicio para que le sirva un té al protagonista y a Emilio. Sin embargo, uno de los momentos de mayor interés para la figura del español es cuando el protagonista le plantea su deseo de partir hacia Argelia, ante lo cual éste le dice que allí no será más que un extranjero, es decir, perderá la voz y carecerá de presencia política, hablando evidentemente por experiencia propia, mientras que cree que lo que debería hacer es quedarse y preocuparse por lo que realmente importa, que no es otra cosa que la lucha de clases en el interior del país, planteándolo exactamente en las siguientes palabras: “*Tu ne seras pas chez toi... Tu seras un étranger... Les*

¹³⁷⁷Véase al respecto la nota al pie de página número 409 donde se mencionan los films en los que interpretó el papel de un español emigrado, ya fuese por razones económicas o políticas, algunos de los cuales -los más relevantes- son considerados en esta tesis doctoral.

étrangers, ce sont des gens qui ne disent jamais rien. Qui ne comptent pas... Qui ne font pas de politique. Qui gagnent seulement leur vie. Bien ou mal... La politique internationale, ça ne m'intéresse plus. C'est des rapports de force comme au temps de Napoleon. De la merde. C'est à l'intérieur des pays, entre les classes, que les vraies choses se passent." [Fig. 162].

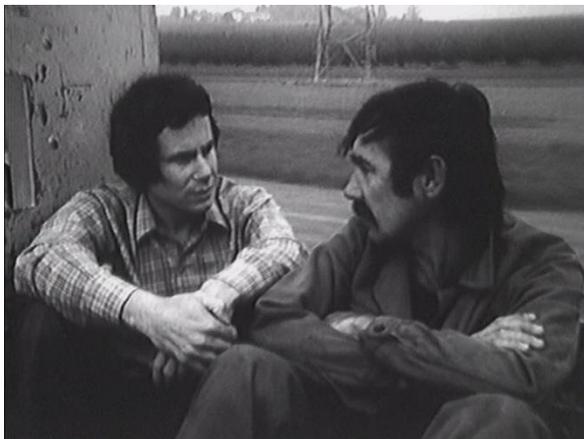


Fig. 162



Fig. 163

Por otra parte, más allá de su opinión sobre lo que significa vivir fuera de su propia tierra, también merecen especial atención aquellas secuencias que giran en torno a la plantación y crecimiento de un árbol, pues Emilio y los otros horticultores deciden plantar uno en el patio del inmueble donde vive el español [Fig. 163], convirtiéndose este vegetal en una suerte de metáfora del destino del personaje: éste será arrancado de la misma manera que Emilio será expulsado del país, sucumbiendo ambos a los deseos y órdenes de las autoridades. Su enraizamiento en la ciudad de acogida, por tanto, ha sido completamente eliminado, algo que comprende el protagonista cuando se cruza en bicicleta con Emilio, quien le cuenta que se ve obligado a partir, suscitando en Vincent una profunda indignación y motivándole, aunque luego no llegue a buen puerto, a procurar por la vía legal, mediante la intervención de un abogado, que su amigo pueda permanecer en el país.

Finalmente, terminemos la valoración de este film considerando qué papel desempeña en el largometraje la propia ciudad de Ginebra y hagámoslo afirmando que, si bien al comienzo del mismo ocupa un lugar destacado mediante la lenta panorámica que se ofrece de la urbe, mostrando con especial protagonismo la catedral de Saint-Pierre y las orillas del Ródano, no obstante la visión que se ofrece de la misma es de corte estructuralista, limitada únicamente a sus funciones y símbolos de mayor relevancia¹³⁷⁸. No pasemos por alto, tampoco, el deseo explícito que manifiesta la película a la hora de exponer las condiciones de vida y alojamiento de Emilio, mostrando claramente que

¹³⁷⁸El lugar que ocupa dicha ciudad en la realización aparece muy bien considerado en el siguiente artículo: BOILLAT, Alain: "L'espace dans Retour d'Afrique d'Alain Tanner". En TORTAJADA, María; ALBERA, François (Dir.): *Cinéma suisse: nouvelles approches. Histoire-Esthétique-Critique-Thèmes-Matériaux*. Lausana: Éditions Payot Lausanne, 2000, pp. 245-258.

aquello que envuelve a su joven árbol son barracas habitadas precariamente por desfavorecidos sociales, en palabras de Martin Schaub: “*Emilio, qui vit comme ses compatriotes dans des baraquements à la périphérie de la ville, qui devra finalement quitter la Suisse pour avoir osé 'apprendre le français' à quelques copains, Emilio plante entre les baraquements un arbre qui pousse étonnamment vite*”¹³⁷⁹.

Y a partir de todo esto, es decir, de los sentimientos de los protagonistas, del aislamiento que experimentan causado más bien por pertenecer a la sociedad que por aislarse de ella, así como gracias a los puntos de vista y la manera de vivir y de pensar de Emilio, el film consigue evidenciar de pleno el rechazo hacia la vida burguesa. Todo ello partiendo de un guión simple en sí mismo, que tiene más contenido en lo que sugiere que en lo que muestra, en lo que de él puede extrapolarse que en lo que ofrece, de ahí que sea necesario que el espectador participe del film tomando distancia del mismo, una cuestión cuya esencia queda muy bien resumida en las siguientes consideraciones de Freddy Buache a propósito de la intencionalidad del realizador: “*Le cinéaste souhaite ne pas proposer au publique un film plat mais, ainsi qu'il signale dès l'ouverture, un film avec des mots où la caméra ne sera pas seulement un enregistreur passif: elle doit participer délibérément au spectacle en se mêlant aux personnages, briser la fascination pour donner au spectateur l'occasion de prendre des distances et de réfléchir à ce qu'il vient de voir avant d'aborder la suite anecdotique du récit qui, à son tour, prolongeant cette réflexion, devrait en susciter une autre, puis d'autres encore par le biais de la mise en jeu d'une active dialectique de la représentation*”¹³⁸⁰.

Una vez examinada la realización de Alain Tanner que aborda directamente la presencia española en Suiza, terminemos la consideración que efectuamos sobre este realizador valorando, aunque sea de manera breve, una de sus mejores películas, nos referimos sin duda a *Jonás, que cumplirá los 25 en el año 2000* (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000, 1976). Este film propone una reflexión en torno a las deseos frustrados de cambio que, vistos con perspectiva, evidencian que eran vanas las esperanzas anteriores al mayo del 68, algo que se advierte a la luz de 1976: la revolución no ha tenido lugar, poniendo de manifiesto el imparable auge del capitalismo y la alienación del ser humano en el marco de una sociedad preocupada por los beneficios y por el crecimiento económico, aun cuando ello suponga renunciar a la libertad individual en pos de lo que se considera progreso social. No obstante, es tarea de los protagonistas educar a Jonás, quien todavía es depositario de la posibilidad de frenar esa tendencia, de cambiar la situación y de que cuando tenga veinticinco años, allá en el año dos mil, tenga las riendas de su existencia o la haya subordinado al servicio de un supuesto auge económico. Una propuesta que, además, contempla un

¹³⁷⁹SCHAUB, Martin: *L'usage de la liberté: Le nouveau...*, *Op. Cit.*, p. 77.

¹³⁸⁰BUACHE, Freddy: *Le cinéma suisse 1898...*, *Op. Cit.*, p. 153-154.

protagonismo bastante coral en el cual se enmarcan distintas figuras, entre las que se encuentran extranjeros, destacando al respecto la figura de la cajera francesa, Marie, que a pesar de trabajar en un supermercado en Ginebra carece del derecho de pasar la noche en territorio suizo, así como el personaje de Max, uno de los que vive con mayor intensidad el desencanto que supone la frustración del sesenta y ocho¹³⁸¹ y que ejerce como corrector de textos. Es justamente este personaje el encargado de poner en palabras qué supone la pertenencia a un país, algo que expresa del siguiente modo: “*C'est mon territoire, jusqu'où porte mon regard. Pas plus loin. Mon pays n'existe que sur la carte. Je suis un méthèque, un sans-patrie*”. También en esta línea es fundamental el personaje de Marco, el profesor del colegio, quien enseña a sus alumnos bajo una perspectiva claramente de izquierdas y anticapitalista, empleando su oficio para adoctrinar a sus pupilos u preocuparse por su educación y por cómo vivirán en el año 2000; incluso en el marco de una clase se pronuncia lo siguiente¹³⁸² : “*Nous sommes tous de frontaliers!*”¹³⁸³.

Y ya para concluir con la cinematografía suiza francófona, mencionemos un título que ejemplifica a la perfección el sentimiento xenófobo que empezó a cobrar especial fuerza a partir de

¹³⁸¹También en 1968 se depositó una confianza importante en los extranjeros, véanse al respecto las siguientes palabras de Martin Schaub que trazan un paralelismo entre este asunto y el descubrimiento de la figura del forastero por parte del Nuevo Cine Suizo: “*L'ancien cinéma suisse connaissait déjà la figure de l'étranger, fût-il venu de la vallée voisine. L'étranger était en effet un des personnages-types des films patriotiques; la communauté villageoise devait résoudre le 'problème' qu'il lui posait. Mais voici que dans les années 60, lors des débuts du nouveau cinéma suisse, l'étranger n'était plus un individu isolé, il prenait la relève de l'ouvrier suisse promu au rang d'employé, incarnait le prolétaire, dans lequel la génération de 1968 plaçait certains espoirs*”, en SCHAU, Martin: *L'usage de la liberté: Le nouveau...*, Op. Cit., 74-75.

¹³⁸²Justamente gracias a su empleo puede pronunciar amplios discursos de cariz pedagógico, destaquemos al respecto aquel que emite en su primer día de clase en tanto que aborda los pliegues de la historia, la historia de los vencedores y la importancia del pasado y cómo éste se ha utilizado e instrumentalizado en diferentes momentos. Éste dice lo siguiente: “*Et ce de cela que je vous parlerai: de quoi sont faits les plis du temps. Dans la société agricole les hommes croyaient que le temps consistait simplement un cycle, en saisons, chaque solstice d'hiver contient le même moment. L'individu devenait vieux, bien entendu, mais c'était simplement parce qu'il s'usait. Il était le combustible qui faisait marcher la machine des saisons. Le capitalisme apportera l'idée du temps autoroute, autoroute du soleil, autoroute du progrès. L'idée d'un progrès c'était que les conquérants n'avaient simplement gagné une bataille mais qu'ils avaient été choisis et désignés en tant qu'êtres intrinsèquement supérieurs, leur supériorité les avait forcément traversé les cycles et les saisons et les transformait en tire-bouchon dont eux, les conquérants, étaient la pointe et avec cette pointe ils ouvraient, uns après les autres, les bouteilles des cultures inférieures, ils buvaient lors qu'ils éteignaient leur soif et jetaient les bouteilles en s'assurant bien qu'elles se cassaient. Ceci était une nouvelle forme de violence [...] maintenant c'était le veredict de l'histoire, de l'histoire de conquérants bien sûr. Avec cette nouvelle violence arrivera une peur nouvelle chez les conquérants, la peur du passé, la peur des inférieurs dans leurs bouteilles cassées. Ah! Si le passé pouvait un jour rattraper les conquérants il montrerait certainement aussi peu de pitié qu'ils ne n'avaient montrée eux. Aux XIX siècle cette peur du passé fut rationnellement transformée en lois scientifiques, le temps devient alors une route sans virage, la longueur de la route était une abstraction terifiante, seulement les abstractions se vengent pas. Des lors les penseurs du XIX siècle choisirent la peur de la pensée en éliminant la peur du sauvage et de ses flèches et leur route avait des bornes absolument régulières. Des millions d'années divisées en ères, en dates, en jours, et en heures de travail appointées sur la machine [...]*”.

¹³⁸³Este realizador también considera extranjeros en otras de sus películas, caso de *El centro del mundo* (Le milieu du monde, Alain Tanner, 1974), en la cual un candidato a unas elecciones locales, un joven ingeniero casado, se enamora de una camarera italiana a pesar de que el partido es muy restrictivo con la inmigración; y *En la ciudad blanca* (Dans la ville blanche, Alain Tanner, 1983), un film a propósito de la estancia en el extranjero a través de las vivencias que experimenta un suizo en Lisboa.

la década de los setenta, nos referimos a *Black-out* (Jean-Louis Roy, 1970). Según Martin Schaub nos encontramos ante la propuesta que mejor representa el miedo hacia los extranjeros, un asunto que resume en los siguientes términos: “*Aucun film, au cours de ces vingt ans de cinéma suisse, n'a repris à son propre compte la peur de la 'surpopulation' étrangère'. On me s'en étonnera pas: le cinéma n'est pas du côté des 'seigneurs' en font pas de film. La peur de l'étranger a été décrite de la façon la plus saisissante dans une oeuvre de Jean-Louis Roy, Black-out (1970), qui n'a pas obtenu l'attention qu'elle méritait*”¹³⁸⁴.

Todo el contenido del film gira en torno a esta cuestión, pues los protagonistas del largometraje son una pareja de avanzada edad, Elise y Émile, quienes consideran que ante un inminente fin del mundo lo más prudente es encerrarse en casa y hacer acopio de los alimentos necesarios para cubrir su subsistencia. Sin embargo, de la misma manera que en *Le retour d'Afrique* (Alain Tanner, 1973) la conexión entre el encierro y el mundo real reside en una carta, en esta ocasión es el teléfono el elemento que les mantiene atados a la realidad. Y éste sonará. Y al hacerlo, quien está al habla es una persona que, en italiano, pregunta por el alcalde del municipio. ¿Cuál es la reacción de los protagonistas? Reparar en que el enemigo no está fuera, sino que reside dentro del país de uno. Una espléndida imagen, sin duda, de la actitud xenófoba que cobró tanta importancia en esta cronología.

Valoradas estas propuestas relativas al cine suizo francófono, detengamos ahora nuestra atención en la cinematografía de habla alemana, siendo preciso aludir primeramente a una obra clave por lo que a la representación de los inmigrantes italianos se refiere, pues a pesar de que no integra personajes españoles, es relevante para nuestro estudio en la medida en que marca la senda que seguirá una parte importante del cine suizo alemán. Nos referimos a *Siamo italiani* (Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach, 1964), un film de gran trascendencia en el seno del nuevo cine suizo, una cuestión que queda muy bien resumida en las siguientes palabras de Marthe Porret: “*Il est surtout considéré dans la majorité des publications relatives au “nouveau” cinéma suisse comme le film qui, avec Les apprentis (1964) d'Alain Tanner et les films d'Henry Brandt pour l'Exposition nationale de 1964, marque précisément les débuts historiques de ce nouveau cinéma. Il est aussi à notre connaissance le premier long métrage de cinéma consacré au sujet*”¹³⁸⁵.

Por otra parte, más allá de tratarse del primer largometraje sobre esta cuestión, esta realización es esencial en tanto que muestra el día a día de algunos emigrados italianos, presentándolos como trabajadores, pero también en su tiempo libre. Pero lo que realmente confiere

¹³⁸⁴SCHAUB, Martin: *L'usage de la liberté: Le nouveau... Op. Cit.*, p. 73.

¹³⁸⁵PORRET, Marthe: “Entre esthétisme et militantisme: la figure du saisonnier dans le 'nouveau' cinéma suisse”. *Décadrages*, núm. 14, 2009. p. 30.

relevancia a la propuesta es que no los valora como un “problema” para los suizos -algo elocuente en este contexto en el que una parte significativa de la población consideraba que la emigración había alcanzado cuotas numéricas demasiado altas- sino como seres humanos, un punto de vista que, como veremos, los realizadores se esforzaron en dejar claro y por escrito en el propio film. De hecho, Alexander J. Seiler era plenamente consciente de haber elegido esta perspectiva, de ahí que en el preámbulo correspondiente a la ficha técnica lo considere en los siguientes términos, muy parecidos al texto que contiene una cartela presente en el film: “*Plus de 500.000 Italiens vivent et travaillent en Suisse. Ils représentent un 'problème'. Une économie surchargée a besoin de ces travailleurs; un petit peuple aux particularités prononcées les considère en corps étranger. Comme 'problème' ils sont discutés, comme êtres humains, ils demeurent inconnus. Notre film traite d'un sujet qui est aujourd'hui, en Suisse comme dans tous les pays d'Europe occidentale, d'une évidente actualité [...]*”¹³⁸⁶.

Por otra parte, como el propio realizador declara, no se trata de un film que pertenezca o represente a ningún partido en concreto, de la misma manera que no se ocupa de un conflicto socio-político sino que aborda la emigración teniendo en cuenta que ésta está protagonizada por seres humanos, evidenciando lo que Freddy Buache expresa del siguiente modo: “*Il ne les montre pas 'les Italiens' comme 'main d'œuvre', ni comme une grandeur statistique et un phénomène social, mais se propose de nous les présenter en tant qu'êtres humains, avec leurs conditions de vie, et de nous montrer ainsi un aspect de notre réalité dont la connaissance est indispensable*”¹³⁸⁷.

Ello no implica, lógicamente, que se pase por alto o se dulcifique la dureza de las condiciones de vida, si bien es cierto que en ningún momento se desea profundizar en algunos testimonios en particular, sino que se aborda la colectividad italiana de la manera más general posible. Esta voluntad ya se advierte desde el comienzo del film, el cual empieza con una serie de planos de emigrantes que dicen su nombre y apellidos -algunos incluso indican de dónde han venido y de qué trabajaban- terminando con uno que expresa lo siguiente: “*Mi chiamo Comelli Carlo, da Parma, e sono in Svizzera come sono venuti la maggioranza degli italiani*”. Es decir, con este recurso ya se advierte al espectador que no se asiste a las vivencias o relatos particulares de algunas figuras sino que, por lo contrario, se aborda toda la comunidad al margen de experiencias particulares, una idea que todavía se refuerza más con la cartela que aparece tras los créditos iniciales del film, primero en alemán y luego en italiano, la cual tiene por objetivo contextualizar la presencia de éstos en Suiza en términos numéricos y, al mismo tiempo, exponer la perspectiva que adopta el largometraje al respecto: “*Über 550'000 italiener leben und arbeiten in der schweiz.*

¹³⁸⁶BUACHE, Freddy: *Le cinéma suisse 1898.., Op. Cit.*, pp. 195-196.

¹³⁸⁷BUACHE, Freddy: *Ibid.*, p. 196.

Sie gelten als 'problem'. Eine überbeschäftigte wirtschaft braucht ihre arbeitskraft – ein kleines volk von betonter eigenart empfindet sie als fremdkörper. Sie leben hinter der schranke einer anderen sprache. Als 'problem' werden sie diskutiert -als menschen bleiben sie unbekannte”¹³⁸⁸.

En términos estructurales, en vez de centrarse en algunos testimonios se ordena cronológicamente, empezando naturalmente por el “Erster Tag”, es decir, el primer día, referido a la llegada de los emigrantes italianos. Al respecto, en un primer momento lo único que se nos permite ver son los ojos de los individuos mientras se les efectúa un control médico consistente en una radiografía [Fig. 164-165]. Un poco más adelante los veremos también en amplias filas mientras, pacientemente, esperan conseguir su identificación para, acto seguido, recibir un pinchazo en el dedo, una prueba más de este control médico [Fig. 166-167]. En definitiva, una revisión sanitaria que, tal como se ejecuta, más que verificar la salud de seres humanos parece que gestionen ganado, un asunto de tal trascendencia que aparece en otras noticias y posteriores documentales, caso por ejemplo de *Statut: Saisonnier* (Alex Mayenfisch, 2003).



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 166



Fig. 167

¹³⁸⁸Traducida al español la información que contiene la cartela sería la siguiente: “Más de 500.000 italianos viven y trabajan en Suiza. Son considerados un 'problema'. Una economía con alta actividad laboral, necesita su mano de obra – un pueblo con una peculiaridad acentuada los percibe como un cuerpo extraño”.

Después de estas imágenes, el largometraje prosigue con una filmación relativa a la estación de Chiasso sobre la que la voz en *over* explica que, durante el primer semestre de 1964, pasarán nada menos que unos quinientos italianos al día. En dicha estación es donde reciben este reconocimiento médico, viendo imágenes de personas en el andén ataviadas con paquetes y que deberán ser analizadas para asegurarse que no padezcan sífilis o tuberculosis. También voces en *over* de distintos emigrantes se encargan de explicar las causas de su emigración, de ahí que uno cuente que han venido porque los primeros que llegaron dijeron que se ganaba bien, otro expone



Fig. 168

que en el campo se trabaja un mes sí y otro no, mientras que una mujer concreta que ha venido para apoyar al marido; unas voces sucedidas por muchos otros testimonios que comentan que vinieron de Sicilia y del sector de la agricultura, mientras que otro expone que toda la gente de su edad ha decidido partir, aseverando el último de ellos que, si bien ya estaba bien en casa, “*en Italia no si puo vivere*”. Una serie de informaciones que se superponen a las imágenes de gente en la

estación recién llegada para trabajar [Fig. 168]. El film prosigue desarrollándose mediante este avance en el tiempo, en este caso por medio de una cartela que indica el día de la semana “Freitag”, es decir, viernes, pudiendo ver a gente descender de un tren para ir a la fábrica a trabajar, mostrando luego imágenes de hombres y mujeres laborando en empleos manuales pertenecientes a cadenas de montaje. De hecho, el largometraje se organiza a partir de los siguientes episodios relativos al día a día de la emigración: *Prolog* (prólogo), *Erster Tag* (Primer día), *Freitag* (Viernes), *Samstag* (Sábado), *Sonntag* (Domingo), *Ein Tag* (Un día), *Alle Tage* (Todos los días), *Zahltag* (Día de pago), *Samstag* (Sábado) y *Sonntag* (Domingo). Destaquemos que la voz en *over* se encarga de puntualizar que en 1964 dos de cada tres trabajadores industriales en Suiza son de origen italiano y es que, justamente, la función de este narrador sirve únicamente y en pocas ocasiones a lo largo del film para dar datos contextuales; distinta es cambio la voz en *over* de los propios emigrantes, quienes sin importar en su individualidad sino en tanto que testimonios de un colectivo en general, exponen sus vivencias, anécdotas y valoraciones. En definitiva, es esta la dinámica que manifiesta el film a lo largo de su desarrollo: muestra el día a día de los emigrantes, contemplando no sólo su llegada y empleo industrial, sino también abordando asuntos de mayor complejidad tales como la cuestión de cómo es su vida, su núcleo familiar y cómo cuidan de los hijos, tomando en cuenta las dificultades que tenían al respecto los *saisonniers* o el problema de la vivienda y el hacinamiento en el que

debían vivir [Fig. 169]; sin embargo, no todo es negativo, pues también les vemos en sus momentos de ocio y durante el fin de semana acuden a la feria.

No obstante, una cuestión fundamental y que en el fondo se puede extrapolar al contingente migratorio relativo a la Europa meridional en términos más generales, es aquella que se refiere a la percepción que tenía de los emigrantes la propia comunidad suiza y,



Fig. 169

al respecto, el film incluye una secuencia que, tras mostrar las pésimas viviendas en las que tenían que vivir, todavía permite percibir con mayor claridad los prejuicios y la xenofobia que manifestaba una parte de la población autóctona. Éstos los tildan de ruidosos, ignorantes e incultos, llegando a afirmar que se trata de gente de otra especie, de otra raza -precisando que especialmente los del Sur- y sosteniendo que suponen un peligro para su comunidad así como especialmente para las mujeres, tengan la edad que tengan. Igualmente afirman que se trata de seres con pretensiones, con unos sueldos muy altos y que viven en apartamentos nuevos y baratos mientras que, en cambio, la población local queda relegada a viviendas viejas y provocan que ellos mismos se sientan como extranjeros, presentándolos, en definitiva, como un problema. Y, mientras distintas voces van exponiendo todos estos aspectos, se muestran imágenes de la burguesía suiza paseando por la calle y comprando en distintas tiendas.

Justo antes de esta secuencia un italiano sostiene que es imposible un contacto profundo entre ambas sociedades y, más adelante, son los propios italianos los que describen a los suizos como fríos y distantes, pensativos y solitarios. Pero más allá de todos estos asuntos, también es interesante que el film permita ver cómo pasaban el fin de semana en Basilea; asimismo les vemos asistir a una misa, dando buena cuenta de aquellas costumbres y vida colectiva que en numerosas propuestas pasan desapercibidas. Igualmente, también se trata un asunto de gran trascendencia: la administración, pudiendo contemplar a varias personas intentando regular sus papeles y los de los suyos.

En definitiva, estamos ante una realización de importancia capital para atender a la representación filmica de la comunidad italiana emigrada en Suiza y es que, de hecho, a partir de este largometraje el cine suizo de habla alemana mostrará un elevado interés hacia la figura del extranjero, dando buena cuenta de ello realizaciones de Peter Amman tales como *Braccia si, uomini*

no (Peter Ammann, René Burri, 1970) o *Le train rouge* (Peter Ammann, 1972). La primera de ellas es de especial interés para este estudio y por ello la consideraremos acto seguido, mientras que la segunda gira en torno a la vida de los obreros italianos en Suiza y su título se debe a un carril de tren que trasladó a estos trabajadores, mayormente comunistas, para que pudiesen ir de Zúrich a Italia a votar en las elecciones nacionales; en definitiva, se evidencia la contradicción de que aquellos que sólo pueden encontrar trabajo en Suiza no pueden votar sino es en su país, justamente donde no tienen trabajo. Centrémonos, sin embargo, en el caso del primer largometraje aludido en tanto que tiene mayor interés para el presente estudio al incluir españoles, si bien trata sobre la iniciativa Schwarzenbach, contemplando un rico y amplio contenido al respecto e incluyendo testimonios, sondeos y entrevistas, destacando especialmente un debate celebrado en Zúrich, más concretamente en el Volkhaus, en el que intervienen el propio Schwarzenbach y destacados miembros de la izquierda. De hecho, el propio realizador, quien llegó al ámbito cinematográfico después de doctorarse en música, trabajar como psicoanalista y ser asistente de Federico Fellini, quiso dirigir un largometraje de ficción sobre Guillaume Tell, pero puesto que no tiró adelante tal proyecto, un amigo suyo, un periodista italiano luego convertido en productor cinematográfico, Enrico Marussig, le sugirió precisamente ahondar en esta iniciativa política. Tal es así que codirigió el film junto con el fotógrafo René Burri, costando en total 30.000 francos, siendo relevante tener en cuenta que lo más importante del mismo, es decir, el mencionado debate, inicialmente no estaba previsto rodarlo, sino que anteriormente habían ido a Lucerna a rodar otro debate pero se produjo un error de sonido y se vieron obligados a acudir a Zúrich¹³⁸⁹. La presencia española también aparece en la película, sobre todo cuando se plantea el miedo que sentían ante realizar huelgas por las consecuencias que les podrían acarrear. El contenido del film, sin duda, no suaviza para nada la situación de los emigrantes sino que expone la iniciativa en toda su crudeza, de ahí que no se llegase a pasar en la *Television Suisse Romande* -concretamente en el marco de la emisión *Temps présent-*, en primer lugar porque ya era demasiado tarde, teniendo en cuenta que ya se había celebrado el referéndum y, en segundo lugar, porque cuando decidieron dedicar un especial al asunto, seis meses después de la votación, querían el material pero deseaban suprimir ciertos fragmentos. El director se opuso tajantemente a este recorte, no pudiendo proyectar tampoco su propuesta en la televisión suiza alemana dada la mala relación que ésta mantenía por aquel entonces con los realizadores independientes¹³⁹⁰.

¹³⁸⁹Esta información ha sido obtenida de unas declaraciones que hizo el propio realizador a Laurence Gogniat en el marco de un proyecto que pretende reunir información oral sobre el cine suizo, véase al respecto: GOGNIAT, Laurence: “Entretien avec Peter Ammann”. *Cinémémoire.ch*, 01-12-2011, Université de Lausanne, p. 8, consultable en el siguiente enlace: http://wp.unil.ch/cinememoire/files/2012/08/Transcription_Ammann.pdf

¹³⁹⁰GOGNIAT, Laurence: “Entretien avec Peter...”. *Op. Cit.*, p. 8-10. Ello no es óbice, sin embargo, para que a la *Télévision Suisse Romande* le pareciera interesante la propuesta, de ahí que algunos de sus films fuesen producidos por dicha televisión, caso del mencionado documental *Le train rouge* (Peter Ammann. 1972).

Otras representaciones de españoles serían consideradas por parte de esta cinematografía en un par de propuestas como *Raimon, lieder gegen die Angst* (Richard Dindo, 1977) o *Unsere Eltern haben Den Ausweis "C"* (Eduard Winiger, 1982). Por lo que respecta a la primera se trata de una película documental que gira en torno al papel del cantautor Raimon en su lucha contra el fascismo por medio de sus canciones, así como también atiende a los años vividos bajo la dictadura en España y el papel que la música ha desempeñado al respecto; no obstante es especialmente interesante cómo en el film se aborda qué significaron para la comunidad emigrante -mayormente para aquellos que partieron por razones políticas- las canciones de este autor, infundiéndoles esperanza en la definitiva victoria de las fuerzas democráticas, de ahí que éstos tomen un protagonismo activo en la realización. En relación al segundo título mencionado, éste es significativo para nuestro estudio en tanto que se trata de una realización dividida en dos partes -aunque existen distintas versiones según el público destinatario, alcanzando entre un mínimo de 120 minutos hasta 170 minutos- y se acerca a la situación en la que vivían los trabajadores de origen mediterráneo trabajando en Suiza, centrando su atención especialmente en dos nacionalidades distintas: la turca y la española. Muestra, no sólo la dificultad de aquellos recién llegados, sino que atiende con especial detenimiento a la segunda generación o a los problemas a los que deben enfrentarse los que regresan tiempo después a su país; y es que como muy bien señala Martin Schaub se trata de un proyecto singular en tanto que "*Ce film est un des rares exemples d'un projet de grande envergure réalisé de bout en bout par un seul individu*"¹³⁹¹.

En definitiva, mediante los casos ya comentados se evidencia cómo el cine suizo germanófono se interesó a partir de estas fechas por la situación de los extranjeros, un asunto que, como ya hemos visto, antes del advenimiento del Nuevo Cine Suizo había tenido muy poca presencia en las pantallas. No obstante, en la inmensa mayoría de los casos la atención recayó en la comunidad que llevaba mayor tiempo instalada en Suiza y que tenía mayor presencia, es decir, la italiana. Al respecto podemos traer a colación títulos relevantes además del prematuro y ya considerado *Siamo italiani* (Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach, 1964), caso de las propuestas de un realizador preocupado por estos asuntos como es Villi Hermann, director en estas fechas de producciones como *San Gottardo* (1977), a propósito de la construcción de un primer túnel ferroviario (1872-1882) en la que se emplearon un gran número de trabajadores italianos para laborar en este paso de montaña -Gotthardpass-, una apuesta arriesgada que terminó con un saldo de nada menos de 177 trabajadores muertos, muchos problemas y la célebre huelga de 1875. Un paso que conectaba la zona del norte de Suiza con la parte meridional de habla italiana del Tesino e incluso con la ruta que conducía a Milán, parangonando esta obra de ingeniería con la construcción

¹³⁹¹SCHAUB, Martin: *L'usage de la liberté: Le nouveau...*, Op. Cit., p. 167.

del túnel de carretera que se estaba construyendo en ese momento (1969-1980). Sin embargo, quizás su obra más conocida sea *Cerchiamo per subito operai offriamo* (1972-1974), una realización a propósito del movimiento de los denominados “*frontalieri*”, es decir, de aquellos que tenían el permiso para trabajar en Suiza pero no para pernoctar allí, proveyendo un interesante panorama sobre la consideración que se tenía de los extranjeros en Suiza y no sólo dando la palabra a quienes realizaban estos movimientos pendulares sino también a representantes de Hacienda, de la iglesia o de sindicatos. No olvidemos, por otra parte, que ya este cineasta en un cortometraje titulado *24 su 24* (1970) había planteado el contrabando como única salida a la emigración, así como posteriormente abordaría los desplazamientos forzados en Suiza en una de sus recientes realizaciones titulada *Luigi Einaudi. Diario dell'esilio svizzero* (2000). Asimismo, al margen del caso de Villi Hermann, podríamos traer a colación propuestas tales como *Buseto – Emigration am beispiel eines sizilianischen Dorfes* (Renzo Legnazzi, 1974), a propósito de las distintas realidades que conforman la vida en Buseto, un pequeño pueblo siciliano y aquellas propias de Suiza, o *El valor de una mujer es su silencio* (Il valore di una donna è il suo silenzio, Gertrud Pinkus, 1980), en torno a algunas de las experiencias vitales de Marie M., una emigrante del sur de Italia¹³⁹².

Mencionadas todas estas producciones, demos por terminado este asunto aludiendo a la existencia e importancia de películas dirigidas por parte de la propia comunidad italiana emigrada, un terreno en el que sobresale Nino Jacusso, un realizador que emigró de niño a Suiza junto a sus padres -llegó con sólo cinco años- y autor de títulos como *Emigration* (1979), sobre la experiencia vital de sus padres, quienes llevaban nada menos que unos veinte años de vida laboral en la Confederación Helvética; o *Ritorno a casa* (1979), a propósito del inmediato futuro del director y del de sus progenitores ahora que finalmente regresarán al cabo de poco tiempo a su pueblecito de origen, Acquaviva Collecroce. En relación a films realizados por un representante de la primera generación de emigrantes cabe referirnos al caso ya aludido de Alvaro Bizzarri, director de propuestas íntimamente vinculadas con la emigración tales como las ficciones *Il treno del sud* (1970), sobre la toma de consciencia de ser emigrante; *Lo stagionale* (1971), a propósito de las duras condiciones de vida en las que se encontraban los temporeros; *Pagine di vita dell'emigrazione* (1975), alrededor de cómo un hombre debe separarse de su familia para ir a trabajar a Suiza; o *Touchol* (1990), una reconstrucción histórica sobre la difícil situación, de nuevo, de los emigrados temporeros en Suiza especialmente en términos familiares. En el terreno documental sobresalen *Il*

¹³⁹²Es innegable la importancia que tuvo la comunidad italiana emigrada a Suiza en términos demográficos, así como también hemos visto que se le ha dedicado una importante atención en el terreno cinematográfico, de la misma manera que sucede en la literatura, un asunto que en el caso de este país se aborda muy bien en las siguientes obras: MARCHARD, Jean Jacques (Ed.): *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Turín: Fondazione Giovanni Agnelli, 1991; MEYER SABINO, Giovanna: *Scrittori allo specchio. Trent'anni di testimonianze letterarie italiane in Svizzera: un approccio sociologico*. Vibo Valentia: Monteleone, 1996.

rovescio de la medaglia (1974), donde concede la palabra a los temporeros y filma desde lo más cerca posible su realidad cotidiana, así como también destacan sus posteriores acercamientos en propuestas como *L'autre suisse* (1987), *Asyl* (1992) o *Suisse, terre d'asile* (1994). Pero más allá del argumento concreto de cada uno de los trabajos, aquello más interesante a tener en cuenta es que este emigrante pudo integrarse en el medio cinematográfico gracias a la existencia e importancia de la *Colonie Libere Italiane*, es decir, del movimiento asociativo de cariz laico más relevante de la emigración italiana en Europa, siendo en Bienne su responsable cultural. Esta entidad fue la que le concedió una ayuda para la realización de su primer film, si bien su aprendizaje en el medio fue totalmente *amateur*, comenzando por trabajar de dependiente en una tienda fotográfica hasta hacerse con una cámara y empleándola para denunciar la situación de los emigrantes. En todo este proceso le marcó profundamente el visionado del film *El camino de la esperanza* (*Il cammino della speranza*, Pietro Germi, 1950), un título sustancial, sin duda alguna, por lo que a la emigración respecta, si bien en este caso la acción se refiere al periplo de un grupo de sicilianos hacia Francia, siendo presos de una estafa¹³⁹³.

Por otra parte, mencionemos que evidentemente más allá de los españoles y de los italianos también el cine suizo de esta cronología representa a extranjeros procedentes de otras nacionalidades, aunque con menor atención, pudiendo aludir al respecto, por ejemplo, a films como *Die Auslieferung* (Peter von Gunten, 1971), una reconstrucción histórica a propósito de la deportación de un anarquista ruso; o una propuesta como *Das Boot ist voll* (Markus Imhoof, 1981), cuyo título se refiere a la expresión ya citada anteriormente y en boga durante el marco de la Segunda Guerra Mundial que significaba que, a pesar de que Suiza fuese un país neutro, ya no podía alojar más refugiados; no obstante, en este caso se trata de una ficción sobre seis personas de origen diverso que procuran encontrar refugio en este país -cuatro son judíos, así como aparece un soldado alemán y un niño francés- haciéndose pasar todos ellos por una familia¹³⁹⁴. Igualmente es interesante la película *Guber-Arbeit un Stein* (Hans-Ulrich Schlumpf, 1971) en tanto que se ocupa

¹³⁹³El propio cineasta declaró la importancia que para él tuvo este film, a lo que se añade naturalmente su propia experiencia como emigrante, dos factores clave a la hora de tomar la decisión de realizar sus obras: “À la CLI de Bienne, j'étais responsable culturel, et ce qui m'a marqué c'est qu'une fois on avait projeté *Le chemin de l'espérance (Il cammino della speranza, 1950)* de Pietro Germi, une histoire de migration, un drame. Moi je me suis dit que telles histoires, nous on en vivait aussi et qu'il fallait raconter notre histoire. Je pense que la première raison est liée au fait que quand tu vis l'émigration, quelque chose se passe en toi: lorsque tu prends conscience de ta condition, dans un milieu très différent de celui d'où tu viens, ton rapport aux autres change. Peu après mon arrivée en Suisse, je me suis rendu compte que l'on nous traitait comme un peuple sous-développé, un peuple de 'cincali', de cochons”, en LA BARBA, Morena: “Alvaro Bizzarri: migration, militance et...”, *Op. Cit.*, p. 85.

¹³⁹⁴Sobre este contexto histórico y el papel que desarrolló Suiza permitiendo que se refugiaran ilegalmente numerosos judíos sobresa la tarea desempeñada por parte de Paul Grüniger, a quien se le han dedicado varios documentales recientes, véanse al respecto dos ejemplos, el primero es un documental y el segundo una ficción, ambos producidos por parte de la *Schweizer Radio und Fernseher: Grünigers Fall* (Richard Dindo, 1997) y *Akte Grüniger* (Alain Gsponer, 2013).

de una de las últimas canteras del norte de los Alpes, Guber, en Alpnach Dorf (cantón de Obwalden) y refleja la situación de los italianos que allí han pasado toda su vida, residentes en las colonias cercanas y creadas justamente para alojar a la gente que trabajase en la cantera. Éstos se muestran ya viejos y hablando en un dialecto local, así como es muy relevante la idea del reemplazo de los emigrantes: fundamentalmente fueron portugueses en ese momento quienes vinieron como temporeros para trabajar en ese lugar, pues si bien la vida era muy dura se sentían atraídos por unos salarios que les parecían bastante altos en comparación con aquellos de su país. Y, precisamente, en esta línea de la nueva mano de obra llegada de otros lugares encontraríamos dos propuestas de esta cronología centradas en la presencia africana, nos referimos a *Bern Transit* (Ulrich Schweizer, 1976) y a *Palm Beach* (Michel Bory, 1978), así como también posteriores realizaciones aluden a la emigración turca; pensemos en un título como *Reise der Hoffnung* (Xavier Koller, 1990). Asimismo, es especialmente interesante, en tono cómico, el film de ficción titulado *Die Schweizermacher* (Rolf Lyssy, 1978), todo él a propósito de la dificultad que tenían los emigrantes residentes en Suiza para conseguir la nacionalidad de dicho país, una propuesta que logró un importantísimo éxito en términos de taquilla.

En cualquier caso y a tenor de todo lo expuesto es evidente que los extranjeros tuvieron mucha importancia en la cinematografía suiza, cobrando también una gran presencia en los medios de comunicación a partir de las iniciativas de Schwarzenbach¹³⁹⁵, existiendo al respecto numerosos documentales bastante recientes que se acercan a aquella década y que, en muchas ocasiones, consideran también la presencia española; véanse al respecto títulos como *Ausländer raus – James Schwarzenbach und die Überfremdung* (Thomas Buomberger, 2005), *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010) o *Gegen das Fremde – der lange Schatten des James Schwarzenbach* (Beat Bieri, 2014).

Realizado este breve *excursus*, volvamos a subrayar la importancia de Alvaro Bizzarri y tengamos en cuenta que, tal como ya hemos dicho, no existe un paralelo español a esta figura,

¹³⁹⁵En el ámbito televisivo podemos traer a colación programas emitidos por parte de la *Télévision Suisse Romande* que o bien giran en torno a la figura de James Schwarzenbach o bien tratan la cuestión de la xenofobia en esta cronología, véanse al respecto los siguientes títulos: *Les saisonniers* (Jean-Claude Diserens, 1960) [*Continents sans visa*, Duración: 12'], *Les ouvriers agricoles* (1964) [*Carrefour*, Duración: 2'], *L'affrontement* (Claude Torracinta [periodista], 1970) [03-06-1970, Duración: 2h 2'], *Enjeu économique* (Constantin Fernandez, 1970) [*Divers*, 20-05-1970, Duración: 38'], *Oui à l'initiative?* (Constantin Fernandez, 1970) [*Divers*, 20-05-1970, Duración: 4'], *La question en chiffres* (Constantin Fernandez, 1970) [*Divers*, 20-05-1970, Duración: 8'], *L'emprise étrangère* (Jo Excoffier [periodista], 1970) [*Temps présent*, 04-12-1970, Duración: 33'], *James Schwarzenbach* (Catherine Borel, 1973) [*En direct avec*, 01-11-1973, Duración: 1h 13'], *Les xenophobes* (1970) [*Madame TV*, 18-04-1970, Duración: 20'], *Un net refus en 1974* [*Un jour, une heure*, 21-11-1974, Duración: 14'], *La position de l'USS* (Roland Bahy, Gaston Nicole, José Roy [periodistas], 1974) [*Un jour, une heure*, 03-09-1974, Duración: 9'], *Raciste, la Suisse?* [*Un jour une heure*, 01-04-1976, Duración: 5'], *Regards en arrière* (Frank Pichard, 1980) [*Culture*, 09-06-1980, Duración: 29'], *C'est dure, cette vie* (Simone Mohr, 1985) [*Divers*, 16-05-1985, Duración: 1'].

teniendo que esperar a miembros de la segunda o tercera generación para que éstos empleen el cine para recordar las situaciones vividas por los emigrantes, destacando especialmente al respecto la figura de Fernand Melgar. Es decir, si bien ya hemos comentado en relación a las producciones españolas el protagonismo de Carlos Iglesias, que en tanto que realizador, alude en el marco de ficciones a su propia experiencia como hijo de emigrantes que pasó su niñez en Suiza, en este caso nos encontraremos ante propuestas suizas realizadas por un descendiente de españoles afincado en Suiza. No obstante, antes de abordar propiamente su obra más significativa relativa al asunto que nos ocupa, es preciso trazar un breve recorrido entre las distintas producciones que en los años siguientes abordan desde el cine suizo la representación de extranjeros y, más concretamente, de españoles, teniendo que referirnos al respecto a películas dirigidas por Samir. Él mismo es hijo de padre iraquí y madre suiza, criado desde pequeño en este país y ha tenido un especial interés por reflejar la opresión y el malestar con el que vive la juventud en el seno de la sociedad suiza en títulos como *Morloue – Eine Ode für Heisenberg* (1986), *Immer & Ewig* (1991) o *Filou* (1988). La última citada es especialmente interesante en relación a la emigración italiana, así como también ha considerado la importancia de la segunda generación en obras como *Tibet in the Engadine* (1998) o bien se ha acercado a la historia de su propia familia en la más reciente *Iraqi Odissey* (2002); no obstante, para nuestro estudio destaca un film suyo que además es uno de los títulos más influyentes del cine suizo contemporáneo: *Babylon 2* (1993). Esta propuesta no sólo es relevante por ser el primer documental suizo rodado en digital, sino porque realmente traza una valiosa comparación entre los emigrantes de la primera generación y aquellos de la segunda, mostrando los suburbios, el desarrollo de los *mass media* y abordando cómo en este panorama exponen y definen su propia identidad. En esa dirección se subraya el papel que jugó la música de los años noventa, profundizando en la esfera del hip-hop y mostrando a Carlos Leal, cantante descendiente de españoles, si bien ya nacido en Ginebra, y miembro del grupo *Sens Unik*, quien más adelante se ha convertido en un importante actor y productor. Es interesante, en tal sentido, tener en cuenta cómo el propio realizador considera este film, poniendo en consonancia el contexto y el crecimiento de la segunda generación de emigrantes: “*Babylon 2, my documentary film from 1994, was an attempt to do just that. It is a cinematic reflection on the topics of suburbs – mass emigration – identity – electronic communications – music and much more. It is in the broadest sense a survey of the present from the standpoint of second-generation foreigners in Switzerland*”¹³⁹⁶.

Además de Carlos Leal el largometraje integra personajes de esta segunda generación de otras nacionalidades, caso por ejemplo de un jugador de hockey turco, de la jamaicana Debbie Dee o de la rapera italiana Luana, llegando a ironizar el propio director sobre el concepto de integración

¹³⁹⁶SAMIR: “Liberation of the Frame”. *Cinéportait*, 2003, pp. 5-6. Consultable online en: http://www.swissfilms.ch/static/files/cineportraits/7891_Samir_en.pdf

y sin olvidar su propia identidad e historia personal. Asimismo, Carlos Leal aparece de nuevo en una reciente película de este mismo cineasta, concretamente en *Snow White* (2005), un film a propósito de una historia de amor entre Nico, una chica de Zúrich de veintiún años, rica y que siempre ha tenido todo lo que ha deseado, y Paco, interpretado por este actor, un rapero que vive en Ginebra, espontáneo y despreocupado; un título que muestra en tono melodramático las dificultades de una relación entre dos personas procedentes de ambientes distintos.

Siguiendo con esta cuestión del valor de la segunda generación y atendiendo a esta progresión cronológica, el documental que debemos considerar a continuación es *Album de famille* (Fernand Melgar, 1994), una realización fundamental para el presente estudio, en tanto que es uno de los retratos más íntimos que existe sobre personas que han vivido la emigración y, al mismo



Fig. 170



Fig. 171

tiempo, toda ella se focaliza puramente en este asunto. De hecho, esta película trata las experiencias de los padres del cineasta, Florencia y Fernando, quienes emigraron de jóvenes a Suiza; es decir, no es que al realizador le interese acercarse a una realidad que le es ajena, sino que él mismo ha vivido la emigración y toma parte activa en el documental en tanto que narrador, siendo a su vez quien formula las preguntas a sus padres. Destaquemos también que es especialmente interesante la contraposición que traza entre las experiencias de la primera y la segunda generación, así como sobresale el modo en el que aborda la idea de la naturalización, un aspecto en el que hace especial hincapié. Asimismo, el film juega con un tema que se antoja como fundamental y que ya hemos valorado anteriormente en tanto que asunto que aparece en numerosos documentales: la fotografía, entendida en una doble direccionalidad; es decir, por

una parte, como contenedor de un recuerdo vivencial pero también por otra como testigo del pasado y, por consiguiente, como prueba de cómo fueron las cosas, actuando como un dispositivo memorial más allá de cuestiones personales. Tal es así que, ya al comienzo del film, se juega con este soporte, así como se emplean a lo largo de la propuesta metrajés procedentes de diferentes fuentes, empezando con la voz en *over* del padre dirigiéndose directamente a su hijo para preguntarle qué es de su vida, puesto que hace tiempo que no hablan. Mientras tanto vemos una fotografía de una carretera y la cámara se va acercando progresivamente a la imagen hasta que ésta se convierte en

una imagen en movimiento, mostrando en realidad un fragmento de la obra *Notes sur l'émigration* (Jacinto Esteve, Paolo Brunatto, 1960), pieza a la que se recurre en numerosas ocasiones a lo largo del film¹³⁹⁷ [Fig. 170-171]. Queda clara, por tanto y desde un buen principio, la dimensión subjetiva y personal de la realización; es decir, si bien es útil para acercarnos a las condiciones de vida de la comunidad española emigrada, no se cae en generalizaciones ni se quiere teorizar sobre los desplazamientos partiendo de una experiencia en concreto, sino que son estas vivencias y las del realizador las que constituyen el film. Por ello es el propio cineasta quien, mediante su voz en *over*, contesta a su padre al comienzo del film y lo hace abordando ya la cuestión de la naturalización, un asunto clave para este documental: “*Queridos padres, perdonadme si no escribo más a menudo, la distancia que nos separa me hace alguna vez olvidar que tengo una familia. Espero que vais bien, ¿Cómo se pasa su aclimatación? ¿No estáis hartos de tanto sol? Puede que me vaya a naturalizar, ya hacía tiempo que lo pensaba y más todavía desde que ustedes han regresado a España. Es natural porque mi vida es aquí, pero lo que me parecía una simple formalidad es en realidad más complicado. Tengo el sentimiento que le debo algo, me gustaría hablar con usted y espero venir verlo pronto. Un fuerte abrazo de su hijo*”.

Unas palabras fundamentales para el largometraje en tanto que ya al comienzo del mismo evidencian una serie de asuntos: el regreso de los padres y el proceso de aclimatación al cambio; la mencionada naturalización; el lugar donde sucede la acción del mismo, pues tanto la fotografía como las imágenes de Jacinto Esteve nos sitúan en España; y la cuestión idiomática, dado que si bien comunica estas palabras en español, tanto en términos de pronunciación como por lo que respecta a determinados giros gramaticales es muy evidente la formación francófona del realizador. Tras esta breve introducción, los créditos redundan en la cuestión espacial, mostrando imágenes típicas –y tópicas– de un entorno español: sombras de personas en una pared encalada, un perro deambulando por una callejuela tranquila, una jaula de pájaros también en la vía pública, árboles y la pareja protagonista, es decir, los padres de Fernand Melgar [Fig. 172-173]. Ellos mismos precisan todavía más la cuestión de ubicación: se encuentran de viaje a Ronda y se



Fig. 172



Fig. 173

¹³⁹⁷ Además de esta realización también se emplean fragmentos extraídos de las siguientes fuentes: *Siamo italiani* (Alexander J. Siler, Rob Gnant, June Kovach, 1964), *La Suisse s'interroge* (Henry Brandt, 1964) y *Cinéjournal suisse* (1960-1975).

proponen hacerse de nuevo fotografías donde se las hicieron antaño, exhibiendo una fotografía del año 1955 de un banco en un parque donde ahora toman la nueva instantánea [Fig. 174-175]. El



Fig. 174



Fig. 175

tema, por tanto, del cambio de los lugares a causa del paso del tiempo es muy importante, todavía más para aquellas personas que no lo han vivido de una manera orgánica, sino que es como si, dada su ausencia, los espacios hubiesen cambiado de súbito. Y para evitar que los protagonistas, en tanto que testimonios, divaguen demasiado, el film se estructura a partir de preguntas que les plantea su hijo, comenzando por la más plausible: “¿Pensaba usted en ese tiempo irse a Suiza?”. Las respuestas son totalmente negativas, así como el padre afirma, en tono jocoso, que de la Confederación Helvética “sólo conocía las tabletas de chocolate”. También les pregunta cuánto tiempo han estado en Suiza y la respuesta especifica un periodo de nada menos que veintisiete años, añadiendo la mujer que es más de lo que se pensaba y precisando el hombre su opinión al respecto: “O sea, más, mucho más de lo que hubiéramos deseado de

estar, demasiado. Yo no pensaba estar tanto tiempo”. Y esta cuestión de estar en el extranjero en contra de sus deseos es un asunto esencial para el film, tratándose, posiblemente, de la realización sobre la emigración española que con más desencanto alude a este movimiento: todo el tiempo pasado en el extranjero no ha sido sino tiempo perdido. España, en cambio, es el lugar donde querían estar y donde se sienten ellos mismos en términos identitarios; un asunto que el padre resume del siguiente modo: “Ronda me gusta primero porque es la tierra de mis padres, de mis antepasados, de mis abuelos. Y yo cuando estoy aquí es donde yo me encuentro, donde estoy en lo mío. Y para mí Ronda es toda mi vida y además no solamente eso, sino que yo quisiera morirme aquí”. Suiza, será, por ende, un lugar ajeno a ellos mismos a pesar de que allí hayan transcurrido tantos años de su vida, exponiendo el hombre que si se marchó es porque no había trabajo en España y debía mantener una familia. Tal asunto, en términos visuales, se aborda nuevamente por medio de fragmentos del considerado film de Esteva relativos a cómo se vivía en ciertas zonas de España, así como se incluye la secuencia relativa a la despedida de un padre de familia que se marcha en tren para trabajar en el exterior. Sobre estas imágenes, musicalmente se utiliza un material clave para esta temática: la pieza “El emigrante”, del cantaor Juanito Valderrama, compuesta en 1949 pero

especialmente relevante en el campo cinematográfico por aparecer en el film *El emigrante* (Sebastián Almeida, 1960), protagonizado por el propio cantante, si bien en este caso el destino es América Latina.

Es decir, esta propuesta plantea cuestiones fundamentales relativas a la propia experiencia migratoria, tratándola de comienzo a fin; y al hacerlo depara en asuntos de cariz antropológico, esenciales para la realización. El padre del cineasta, por ejemplo, pone de relieve el contraste cultural que experimentó, y lo hace mencionando aspectos que luego se desarrollan y que aparecen en numerosas obras, sean de ficción o no, sobre la emigración a Europa, definiendo su experiencia tal que así: “*Era una vida nueva para mí, Suiza era un país nuevo para mí, un país nuevo, la mentalidad, la gente, la lengua... un país completamente nuevo, completamente diferente del que yo dejaba*”. Y también en esta dirección se considera, indirectamente, la importancia de las redes migratorias, pues fue un amigo suyo el que, tras haber estado en ese país, le informó de que era fácil encontrar allí empleo y le aconsejó que se sacase el carné de conducir para trabajar de “*chauffeur-livreur*”. Una fotografía del primer día en Suiza es la que visualmente acompaña este tema, así como se incide en la diferencia climática y en el frío que tuvo al llegar con una mera gabardina, explicando su esposa que allí fue donde por vez primera vio la nieve. También experimentaron notables diferencias en el trato recibido por parte de la gente, contando el padre que eran considerados como seres sucios, pues el primer contacto que tuvo con los suizos fue en el marco de unos lavabos públicos donde un hombre autóctono, creyendo que ni siquiera él hablaría francés, le dijo que se hallaba en un país limpio y que debía tirar de la cadena, a lo que él le respondió que ya lo haría una vez hubiera terminado. Los apriorismos, por tanto, estaban servidos, y a ello cabe sumar la gran soledad que sintieron los emigrantes, transmitiendo el padre lo difícil que fue para él vivir sin su esposa e hijos, quienes, si bien más tarde se reunirían con él, no pudieron hacerlo de entrada, una cuestión que comenta del siguiente modo: “*Ustedes no podíais venir porque a los suizos lo único que les interesaba era la mano de obra, la familia no interesaba allí, allí interesaba mano de obra y barata, y cuanto menos familia y menor complicaciones mejor todavía. No como decía este fribourgeois en la campaña: ‘ils sont bien contents, qu'est-ce qu'ils veulent plus? Ils mangent bien, ils dorment, alors qu'est-ce qu'ils veulent de plus?’ Y no sabían que éramos seres humanos*”.

Precisamente, esta idea de cómo eran considerados por los suizos y el poco interés y empatía que éstos manifestaron hacia los extranjeros son aspectos fundamentales en el largometraje y en los que se reduda en varias ocasiones, empleando para ejemplificarlo metraje extraído de *Siamo italiani* (Alexander J. Siler, Rob Gnant, June Kovach, 1964); concretamente se incluye aquella secuencia en el que les pinchan el dedo a los emigrantes recién llegados, evidenciando el trato deshumanizado que se les dispensó y su dimensión como mera mano de obra. Además de hablar los protagonistas de su propia llegada y del cruce de la frontera, se exponen anécdotas, caso por ejemplo

de una ocasión en la que la madre de Fernand Melgar resbaló en la nieve y a pesar de gritar nadie la ayudó, algo a lo que el marido responde del siguiente modo: *“Porqué allí cada uno iba a lo suyo”*. Y es que ambos convienen en que el primer año fue el más duro de todos, sobre todo por el tema de los permisos y por la dificultad de encontrar alojamiento, aunque más adelante ya creyeron que se quedarían a vivir en el país. Un país del que ellos mismos creen haber participado en su desarrollo, mostrando a través de varias imágenes de temporeros la importancia que éstos tuvieron en la economía de esta nación a pesar de que, en muchas ocasiones, no se quisiera alquilar apartamentos a inmigrantes. El padre demuestra ser consciente de esta cuestión, así como también sostiene que querían contratar emigrantes porque éstos no se involucraban en política, un asunto controvertido en tanto que existen estudios que afirman que los emigrantes recibieron un gran bagaje democrático cuando estuvieron en el extranjero; en cualquier caso, el progenitor del cineasta lo expresa en los siguientes términos: *“Se hizo nuevo todo, todo, entonces había una falta de mano de obra y los patronos se nos disputaban los unos a los otros, por el trabajo que estuve nos preferían porque nosotros na más que íbamos a trabajar, y no íbamos ni nos metíamos en charlas ni en política ni nada, nosotros na más que trabajar, trabajar, trabajar (sic)”*.

También se consideran asuntos relativos a los contratos de trabajo y a la especialización de los trabajadores, así como los problemas que tenían con los permisos y el miedo con el que vivían, dado que cada vez tenían la angustia de no saber si obtendrían o no una renovación de la autorización. También se aborda la cuestión de la vivienda, explicando cómo a los emigrantes siempre les concedían pisos bajos mientras que los más elevados eran para los suizos. No obstante, lo más relevante era el trato que los autóctonos les dispensaban, pues la mujer sostiene que ni tan siquiera les saludaban, algo a lo que el hombre añade las siguientes palabras, de gran interés para nuestro estudio: *“Primero éramos ignorados, ignorados completamente, no nos dirigían ni la palabra, no nos hablaban, no nos decían nada, absolutamente nada, y claro, nosotros hicimos todo lo posible por adaptarnos pero ellos no nos dejaban”*, apostillando luego que les tenían *“en un concepto inferior”*, algo que asevera al considerar que, no es que fueran malos con ellos, sino que les tenían únicamente para trabajar. Los protagonistas tienen muy claro, por ende, cómo eran percibidos por los suizos y cuál fue su integración, de ahí que Fernand Melgar les pregunte cómo fue para él y su hermana en tanto que ellos se adaptaron mejor, respondiéndole que, al llegar, por el mero hecho de hablar español, los otros niños les escupían y les tiraban piedras; sin embargo, una vez aprendieron francés la situación cambió. La madre explica, además, que les tenía en casa en régimen de clandestinidad, ocultos, hasta que un policía le indicó que tenían que ir a la escuela y, justamente, este lugar es considerado clave para el realizador en tanto que detonador de la doble

vida que ha llevado, como suizo y como español¹³⁹⁸. Asimismo, se plantea la finalidad integradora de ésta, pues el primer día de clase él dijo llamarse “Fernando” y la profesora le respondió que allí se decía “Fernand”. A partir de este punto se trata una cuestión esencial como es la idiomática, afirmando los padres que para ellos era muy importante que en casa hablasen español y no francés, sosteniendo que por motivos identitarios y culturales era esencial que así fuera, un asunto que resume muy bien el padre del siguiente modo: *“Es que nosotros hablábamos en la casa, sobre todo, primero y principal por nuestros hijos, porque nosotros no queríamos que nuestros tres hijos perdieran la lengua, ¿comprendes? Si nosotros hubiésemos hablado en francés... bueno y nuestra cultura, nuestra identidad, nuestras expresiones, nuestro modo de ser... y por eso nosotros no teníamos porque perder nuestra cultura, pero sobre todo nosotros ya sabíamos, era mayormente por nuestros hijos”*.

Igualmente vinculada a cuestiones culturales es relevante la opinión que manifiestan hacia los centros españoles, pues si bien admiten que con sus amigos se reunían en el Centro Español y cuentan que allí había buen ambiente, el hombre declara que a estas organizaciones les faltaba algo para ser españolas del todo y lo aborda con los siguientes términos: *“Era un ambiente español pero no español al cien por cien, le faltaba algo [...]”*, un asunto que ratifica su esposa al decir que era *“un poco artificial”*, corroborándolo su marido al afirmar, taxativamente, que *“Yo notaba una cosa que era diferente a España”*. Y es que justamente el “ser español” es un tema que ambos consideran fundamental, de ahí que sostengan que nunca se plantearon tomar la nacionalidad suiza, argumentando la mujer al respecto que, porque su país estuviera pasando un mal momento, ello no significaba que debiera renunciar a su identidad, afirmando lo siguiente: *“Mi país es un país muy rico en cultura, en historia y todo, yo no sé por qué tengo que perder eso”*; una idea que remacha el marido al preguntarse *“Yo, ¿por qué voy a perder mi identidad?”*. Muy distinto es ya el caso del hijo, pues justamente éste es uno de los asuntos con los que se clausura el film: él ya ha tomado la determinación de hacerse suizo, algo que afecta negativamente a sus padres provocándoles tristeza, si bien le consideran libre de hacerlo y creen que debe hacer lo que más le convenga; a la pregunta si se siente más español o más suizo, el realizador ya no puede responder ni lo uno ni lo otro.

No obstante, antes de llegar a esta cuestión, también el documental plantea asuntos clave tales como la idea del regreso, pues si bien ellos no tenían la idea de volver la iniciativa de

¹³⁹⁸El director tiene muy claro cómo la escuela fue para él un factor diferenciador en términos de subrayar su condición de hijo de emigrantes, un asunto que comunica en los siguientes términos: *“La escuela es lo que me diferenciaba de vosotros. Tu mamá no me podías ayudar a hacer mis lecciones porque tú no sabías el francés en ese tiempo. Lo que yo aprendía en clase no apertenecía a nuestra familia, no lo podía partir con vosotros, fue para mí el principio de una doble vida”*. Nótese que hemos subrayado algunas palabras: por influencia francesa el cineasta dice “apertenecía” en vez de “pertenecía”, del francés “*appartenir*” o “*partir*” para referirse a “compartir”, del francés “*partager*”.

Schwarzenbach golpeó de lleno a los emigrantes, viéndose todos ellos gravemente afectados por ese clima de anti-inmigración; la mujer explica, por ejemplo, que por la calle o por la televisión veía información al respecto y que todo ello afectó su propia actitud, pues llegó un punto en el que se volvió más desconfiada y no podía pensar en otra cosa que en regresar. Y a pesar de que esta iniciativa no prosperó, tenían la sensación que vendrían otras parecidas y, sin decir nada a los hijos, empezaron a reunir el dinero para volver más adelante. De hecho, la madre del cineasta cree que, a pesar de que Schwarzenbach perdió, en el fondo ganó, pues afectó, en sus palabras, a *“todos los corazones de todos los extranjeros, así querer decir que a la vista está que después de los años, ¿cuántos extranjeros de los años sesenta quedan allí? Yo cada vez que escucho el nombre de Schwarzenbach la sangre me hierva porque hizo muy mal a los extranjeros”*.

Y en ese día a día en un país ajeno lo que más esperaban y lo que más felices les hacía eran las vacaciones en España, a pesar de que cuando llegaban al país eran denominados como “los suizos”; no obstante, según su parecer lo que necesitaban era volver, pues aquí encontraban aquello de lo que carecían en Suiza, un asunto que resume la madre del director al afirmar lo siguiente: *“Para vivir no hace falta mucho, se necesita poco, solamente hace falta eso, bastante contacto, hablar, tomar el sol... y todo, y ya está, y tranquilidad, y todo, no hacía falta...”*. El padre, por su parte, sostiene que el objetivo de casi todos los emigrantes, un noventa y nueve por ciento afirma, eran las vacaciones y el retorno definitivo. Pero ello no implica que su vida en la Confederación Helvética les haya dejado indiferentes, sino que creen que se han adaptado a sus costumbres y no sólo eso, sino que han querido demostrar su adaptación, de ahí que la mujer diga que *“Hemos sido más suizos que los suizos, por el miedo, ¿tu comprendes”, siguiendo todas las normas para poder pertenecer al país*”. Ello no les supuso, sin embargo, el acceder a derechos que para ellos eran importantes, explicando el padre al respecto, por ejemplo, que su mayor ilusión era poder votar; no obstante, sí creen haber aprendido de Suiza el amor por la naturaleza, escandalizándose ahora de lo descuidados que están ciertos paisajes de Ronda. Empero, el balance global es negativo, y eso es sin duda una de las cuestiones más interesantes del film, pues sus protagonistas expresan, sin titubear y sin ambages, la desilusión que para ellos ha supuesto vivir de ese modo, ofreciendo un resumen que pone en palabras, quizás de la manera más dura y cruenta que aparece en el cine, la situación de los emigrados españoles. Terminemos el análisis justamente con esas frases pronunciadas por los padres del realizador que cierran el film y que son de una pesadumbre sin equivalente cinematográfico, exactamente la mujer se dice lo siguiente: *“Veintisiete años vacíos, mi juventud me se ha ido, mi sonrisa se me fue y yo todavía puedo decirle gracias a Dios que al menos estoy pasando algunos años en mi tierra y yo quisiera decir algo a los suizos, quisiera decir que espero que siempre tengan mucho trabajo y que nunca, nunca, su juventud tenga que salir a un país extranjero para que no sientan la xenofobia ni que tengan que esconder a sus niños debajo de las*

camas para ganarse un pedacito de pan”; el hombre por su parte sintetiza su vivencia tal que así: “Tu te das cuenta, un tipo que viene de aquí del sur, con el sol, con el calor, con su sitio, con sus cosas y de pronto llega allí con el frío, con el clima, sin hablar la lengua y que te lo metan en una barraca, eh, en un vertedero que tenga que lavarse y afeitarse con agua helada fuera, pues tú ahora preguntale a esa persona que te meta el bilan de su vida de su estancia allí. Pues a él le habrá pasado como a todos los extranjeros que han estado en almanaque cruzando los días que les falta para venirse de vacaciones y eso ha sido mi bilan de... han sido veintisiete años vacíos en ese aspecto”. La valoración de la experiencia migratoria no puede ser, en definitiva, más negativa.

Considerado este film con cierto detenimiento, dada su gran relevancia por el tratamiento que dispensa del tema que nos ocupa, refirámonos acto seguido a otras propuestas de menor significación para el presente estudio pero que, sin embargo, también abordan la presencia española y hagámoslo empezando por el caso de *Statut: Saisonnier* (Alex Mayenfisch, 2003). Se trata de una realización de no ficción que, si bien no tiene como objetivo retratar a la comunidad española en concreto, la refleja en tanto que muestra la situación de los temporeros y, entre éstos, algunos son de nuestra nacionalidad, no obstante, el peso principal recae en la comunidad italiana. Por lo que respecta al planteamiento que propone el film, éste emplea visualmente únicamente noticias extraídas de programas de la *Télévision Suisse Romande*, más exactamente de las siguientes emisiones: *Continents sans visa*, *Télévision Scolaire*, *Tel Quel* y *Temps présent*¹³⁹⁹. Y es a través de todos estos materiales que se presenta una visión bastante detallada sobre la situación en la que se encontraban los temporeros en Suiza, contemplando desde su llegada y los controles a los que eran sometidos así como el problema del alojamiento, la dureza de ciertos trabajos en los que se empleaban -atención especial se dedica al caso de la presa de Besson-, las restricciones que implicaba el permiso de *saisonnier*, el problema de la reunificación familiar, el deseo de los emigrantes de poder adquirir una vivienda propia y el éxodo que suponía para muchos pueblecitos emisores de emigrantes, focalizándose en el caso italiano.

Asimismo, por lo que respecta al cine actual y en el ámbito de la ficción tampoco podemos decir que la cinematografía suiza haya olvidado por completo la presencia española, apareciendo personajes secundarios en films como *Les petites couleurs* (Patricia Plattner, 2002), *Motel* (Fabrice

¹³⁹⁹Exactamente las emisiones que se proyectan, de más antigua a más reciente, son las que siguen: *Le retour des saisonniers italiens* (François Enderlin, 1960), *Terra degli stagionali* (Jean-Claude Diserens, A. Burger, 1962), *Pour vivre ici* (Jean Pierre Goretta, Claude Richoz, Frank Pichard, 1963), *Le travailleur étranger parmi nous* (Gilbert Bovay, A. Burger, Claude Torracinta, 1965), *Le temps d'un barrage* (Christian Liardet, Gérald Mury, 1969), *Les enfants de la loi* (François Bardet, François Enderlin, André Gazut, 1969), *À l'école du syndicat* (Christian Zeender, Gérald Mury, P. Chessex, 1973), *Nos chomeurs exportés* (Erich Lehmann, H. Rossler, 1975), *Les saisonniers* (Pierre Koralnik, R. Bovard, 1980), *Printemps amer* (Simone Mohr, Guy Ackermann, G. Bruchez, 1985), *Tuberculose: Radio Caspi* (Christian Karcher, Henri Hartig, M. Stebenmann, 1989) y *La classe buissonniere* (Peter Entell, Jean-Luc Ingold, Claude Stebler, 1990).

Gasser, 2008) o *Coeur animal* (Séverine Cornamusaz, 2009), los tres interpretados por el actor Antonio Buíl, siendo especialmente relevante el tercero mencionado en el cual se considera de manera explícita el apoyo a los trabajadores españoles.

Y ya para terminar con este apartado, mencionemos simplemente, y casi a modo anecdótico, la existencia de un ambicioso e importante proyecto en el cual la presencia española es muy limitada pero no por ello ausente: nos referimos a la iniciativa titulada *Plans-fixes* (Michel Bory [director], 1977) cuyo objetivo es el de recopilar las opiniones sobre el escritor Charles Ferdinand Ramuz en honor al centenario de su nacimiento, rodando films en blanco y negro en 16mm para recoger el testimonio, a modo de archivo, de varios pareceres sobre esta figura de quien no se encontró ningún film en el que se recogiera su vida u obra. Sin embargo, lo que comenzaron siendo filmaciones realizadas por varios compañeros, hoy en día constituye un sustancioso corpus efectuado por parte de *l'Association Films Plans-Fixes*, contando con el soporte de la ciudad d'Yverdon-les-Bains e incorpora nada menos que el testimonio de unas cuatrocientas personas a título individual y una decena de corte institucional. De entre todas estas figuras y para nuestro estudio sobresale el caso del documento titulado *Plans Fixes – Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), dando cuenta también de la presencia española en este peculiar proyecto. Además, el testimonio de esta mujer es especialmente interesante en tanto que es un ejemplo de la participación de los españoles, no sólo en el asociacionismo de corte recreativo o para satisfacer necesidades sociales o de ocio, sino también de su implicación política y sindical. De hecho, Pilar Ayuso emigró a Suiza para trabajar en el servicio doméstico, pero dada su necesidad de relacionarse con la gente aprendió el francés en la Universidad Obrera, así como se relacionó con otras españolas en el Club de Mujeres Mariana Pineda, ente en el que enseñó el francés y ayudó a otras compatriotas en sus requerimientos y demandas. Asimismo, perteneció a la ATEES, una organización que no sólo integraba emigrados económicos sino también exiliados, entrando en contacto con el sindicalismo y con otras comunidades inmigradas en Suiza. A raíz de estos contactos, junto con otras personas, estuvo tras la creación del Centro de Contacto Suizo Inmigrantes, algo que lograron por medio del Centro Social Protestante, un espacio desde el cual velaron y lucharon por sus derechos en Suiza¹⁴⁰⁰.

¹⁴⁰⁰Mencionemos también que otras cinematografías que se han acercado a la emigración hacia Suiza han incluido en algunas ocasiones a personajes españoles; caso sobresaliente al respecto es el film italiano *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado* (Pane e cioccolata, Franco Bursati, 1974), una comedia en la que aparece Miguel, un joven español que trabaja con el protagonista, de camarero, en un lujoso restaurante.

3.2.2.4.- OTROS PAÍSES

Hasta el momento presente hemos aludido con detenimiento a los que fueron los principales países europeos de destino para la emigración española y al reflejo cinematográfico que ha tenido esta cuestión; deparemos ahora nuestra atención, si bien de una manera mucho más superficial y somera, en aquellos otros países también europeos que recibieron un menor contingente de españoles y cómo los films lo han abordado en cada caso. Destacaremos al respecto tres países relevantes: Bélgica, Países Bajos y el Reino Unido; acto seguido también mencionaremos algunas propuestas que muestran la emigración española hacia otros países europeos de menor importancia con respecto al tema que nos concierne. Finalmente aludiremos, de modo muy sucinto, a la emigración española hacia otros países no europeos -salvo el caso de América Latina- y, con ello, daremos por terminado este recorrido de orden geográfico. Por consiguiente, habremos trazado un panorama muy detallado de cuáles han sido los destinos mostrados por parte del cine español -así como el reflejo que han tenido los españoles en las respectivas cinematografías europeas- y podremos acometer estudios precisos sobre cuestiones en concreto de esta emigración, centrándonos en algunos casos significativos y sin la pretensión de exhaustividad que nos ha guiado hasta este punto.

3.2.2.4.1.- BÉLGICA

Empecemos por el caso belga y, más exactamente, por ubicar la emigración española en términos históricos en dicho país¹⁴⁰¹ para luego, una vez contextualizada, aludir a aquellas

¹⁴⁰¹Por lo que respecta a los principales estudios sobre la emigración española a Bélgica, mencionemos algunos de los más destacados: ABAD GONZÁLEZ, Françoise: *La presse de l'immigration espagnole en Belgique. Reflet d'une communauté (1931-1979)*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, memoria de investigación, dirigida por la Dra. Anne Morelli, 1994; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Mineros, sirvientas y militantes: medio siglo de emigración española en Bélgica*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Centro de Documentación de la Emigración Española, 2006; GARCÍA MANRIQUE, Eusebio: *La emigración española a Bélgica en los últimos años*. Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Geografía Aplicada del Instituto Elcano, 1964; GONZALEZ, A.: *L'immigration espagnole en Belgique*. Lovaina: KUL, 1979, memoria de investigación; SÁNCHEZ, Maria José: "Les Espagnols en Belgique au XXe siècle". En MORELLI, Anne (Ed.): *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*. Charleroi: Couleurs Livres, 2000 (2ª ed.), pp. 279-296. Al margen del caso español en concreto y a propósito de la inmigración en Bélgica, así como en relación a su contexto económico, aludamos a algunos de los títulos más relevantes: BASTENIER, Albert: *L'État belge face à l'immigration, les politiques sociales jusqu'en 1980*. Louvain-la-Neuve: Academia, 1992; BAUDHUIN, Fernand: *Histoire économique de la Belgique 1945-1956*. Bruselas: Bruyland, 1958; BERROCAL, Luciano: *Marché de travail et mouvement migratoires*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983; BLAISE, Pierre; COENEN, Marie-Thérèse; LEWIN, Rosine (Eds.): *La Belgique et ses immigrés, les politiques manquées*. Éditions De Boeck – Université, 1997; BRAECKMAN, C.: *Les étrangers en Belgique*. Bruselas: Les Éditions Ouvrières, 1973; COUPAIN, Nicolas: "L'expulsion des étrangers en Belgique (1830-1914)". *Revue Belge d'Histoire Contemporaine*, núm. 36, 2003, pp. 5-48; DE SMET, François: *La marche des ombres, réflexions sur les enjeux de la migration*. Bruselas: Espace de Liberté, 2015; GARFINKELS, Betty: *Belgique, terre d'accueil, problème du réfugié 1933-1940*.

realizaciones españolas y belgas que la abordan. En ese sentido cabe destacar que tradicionalmente este estado en vez de recibir inmigrantes más bien fue emisor de emigrantes, por lo menos desde la propia independencia del país, en 1830, hasta el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. Por consiguiente, podemos afirmar que la presencia de españoles con anterioridad al siglo XX es muy residual -por supuesto siempre que no nos remontemos al Flandes español de los siglos XVI y XVII¹⁴⁰²- y, por lo que respecta a la llegada de éstos a lo largo de esta centuria, es interesante atender al establecimiento de tres momentos clave definidos por María-José Sánchez, y concretadas en las siguientes fases: la primera correspondería al primer tercio del siglo XX, contexto en el cual indica que había un número muy reducido de inmigrantes españoles, concretamente considera que en 1935 había sólo 1.218 personas, la mayoría de las cuales eran o exiliados a causa de la dictadura de Primo de Rivera o bien comerciantes catalanes¹⁴⁰³; la segunda etapa se referiría al marco de la Guerra Civil española, contabilizando el tránsito de los exiliados que se dirigieron a Bélgica en menos de 800, si bien el país acogió nada menos 3.000 niños españoles¹⁴⁰⁴; y la tercera fase comprendería el periodo

Bruselas: Labor, 1974; GUBIN, Eliane: *Étude approfondie d'histoire politique de la Belgique contemporaine*. Bruselas: PUB, 2004; MARTENS, Albert: *Les immigrés. Flux et reflux d'une main d'oeuvre d'appoint, La politique belge de l'immigration de 1945 à 1970*. Lovaina: Éditions Ouvrières – Presses universitaires de Louvain, 1976; MARTINIELLO, Marco; REA, Andréa: *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*. Bruselas: Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012; STENGERS, Jean: *Emigration et immigration en Belgique au XIXème et XXème siècle*. Bruselas: Ed. Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 1976; TILOT, Vinciane: *Le recours à la main d'oeuvre étrangère dans les charbonnages de Belgique (1920-1959)*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, 1974; URBURUAGA, M.E.: *Syndicats et immigrations: discours et pratiques. Hier et aujourd'hui*. Lieja: Centre de Formation Sociale de Lieja 1981; VANDEPUTTE, Robert: *Economische geschiedenis van België 1944-1984*. Lanoo: Tielt, 1985.

¹⁴⁰² Entre los diversos títulos que, de manera más directa o tangencial, abordan los tercios de Flandes podemos traer a colación las siguientes propuestas: *La kermesse heroïca* (La kermesse héroïque, Jacques Feyder, 1935), *Patrie* (Louis Daquin, 1946), *Cyrano de Bergerac* (Michael Gordon, 1950), *El último valle* (The Last Valley, James Clavell, 1971), *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) o *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006).

¹⁴⁰³ A propósito de la presencia española en Bélgica anterior a la Guerra Civil española es interesante traer a colación las siguientes palabras de Eusebio García Manrique: “*Los orígenes de esta emigración son muy lejanos. Hay indudablemente casos aislados de trabajadores de diversas regiones españolas, pero el núcleo primitivo de nuestra emigración es, sobre todo, de levantinos y mallorquines -más abundantes estos últimos- que vinieron casi todos como fruteros y así se les encuentra en las principales ciudades. Pocos en número, se asimilaron al país, se casaron con muchachas belgas y se penetraron hasta la mentalidad walona respecto a la natalidad: pocos hijos. Quedan, en realidad, al margen de la actual emigración, aunque alternen alguna vez con sus compatriotas recién llegados. Hablan ordinariamente francés y sus hijos se consideran belgas. Quedan todavía en Lieja alrededor de unos veinte y un número semejante existe en Charleroi. En aquella época -entre las dos guerras- llegaron también algunos obreros aislados a las minas, hombres aventureros en busca de trabajo, pero no puede decirse que existiese propiamente una corriente emigratoria”*, en GARCÍA MANRIQUE, Eusebio: *La emigración española a Bélgica...*, *Op. Cit.*, p. 47. Advirtamos también que este autor se refiere asimismo a la llegada de exiliados al término de la contienda y a los que denomina “refugiados políticos”, emigrados en Bélgica entre 1940-1950. A propósito de los primeros indica que no han intentado integrarse al país, algo que si bien en menor medida tampoco cree que hayan logrado los refugiados; a partir de 1956 es el momento en el que ubica la corriente emigratoria económica.

¹⁴⁰⁴ En otras fuentes se conviene que la cifra de niños evacuados alcanzaría los 5.000, la mayor parte de ellos emigrados entre los meses de abril y julio de 1937 y en febrero de 1939 con la definitiva derrota de la República, sin embargo, tras la contienda una parte muy considerable de éstos serían repatriados, contabilizándose en 1.341 los que restarían en Bélgica. Véase al respecto: LABAJOS-PÉREZ, Emilia; VITORIA-GARCÍA, Fernando: *Los niños españoles refugiados...*, *Op. Cit.*

contenido entre los años 1945 y 1975, es decir, en el marco de la oleada migratoria española por causas económicas¹⁴⁰⁵.

Evidentemente es este tercer periodo el que más nos interesa en el presente estudio, teniendo que aludir al respecto una fecha clave como es el 28 de noviembre de 1956, momento en el cual se firmó el acuerdo bilateral entre Bélgica y España para organizar y canalizar el flujo de emigrantes españoles, una mano de obra requerida en tanto que, tras la Segunda Guerra Mundial, la industria del país había quedado muy debilitada y necesitaba tanto reconstruir las infraestructuras dañadas como aumentar de manera muy considerable su capacidad productiva. Destacaba especialmente al respecto el ámbito del carbón dado que este mineral era la principal fuente de energía de la época, un sector en el que, sin embargo, por la dureza del trabajo y las malas condiciones, pocos belgas querían laborar en él¹⁴⁰⁶. Advertimos además que este acuerdo bilateral, caso aparte del que se hizo con el gobierno argentino de Perón, fue el primero de este tipo de convenios que España formalizaría con varios países europeos que requerían de la mano de obra española tras la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, al margen de este compromiso, también España y Bélgica firmaron un acuerdo comercial que sería efectivo a partir del primero de agosto de 1956, evidenciando por tanto la voluntad de apertura de la España de ese momento.

Por lo que respecta a la emigración española hacia Bélgica, debemos pensar que sus protagonistas se establecieron en un país muy relevante en lo que a la minería respecta - especialmente destacan las minas de carbón del surco del Sambre-Mosa, es decir, bordeando las Ardenas-, y también potente en la industria metalúrgica, aunque naturalmente también hubo personas que trabajaron en otros sectores, algunas en la industria pero fundamentalmente en el servicio doméstico, ámbito en el que se colocaron muchas mujeres. Y por lo que atañe a la recepción de los emigrantes, se acudió primeramente a la mano de obra italiana, firmando un acuerdo con el gobierno italiano en 1946; no obstante, las relaciones entre ambos países se enfriaron a raíz de los varios accidentes acaecidos en los años cincuenta, destacando al respecto de manera muy evidente el infortunio del pozo de Marcinelli, ocurrido el 8 de agosto de 1956 y que fue el detonante para que Italia decidiera prohibir el reclutamiento y Bélgica advirtiera la necesidad de llegar a un acuerdo

¹⁴⁰⁵SÁNCHEZ, María José: “Les Espagnols en Belgique au XXe...”, *Op. Cit.*, pp. 279-296.

¹⁴⁰⁶El acuerdo bilateral estaba conformado por diversos elementos y defendía varias cuestiones, aludamos al respecto a cómo lo define y sintetiza de manera muy precisa Ana Fernández Asperilla: “*El Convenio de 28 de noviembre de 1956 se componía de tres piezas diferentes. La primera era un acuerdo general para el reclutamiento de mano de obra. Obviamente, dada la posición de cada una de las partes en la división internacional del trabajo, se trataba del reclutamiento de mano de obra española para emplearse en Bélgica. La segunda comprendía un arreglo de procedimiento para la inmigración de trabajadores españoles a las minas de carbón belga. Por último, se pactó un protocolo bilateral de Seguridad Social*”, en FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Mineros, sirvientas y militantes: medio siglo...*, *Op. Cit.*, p. 11. Asimismo, esta autora destaca los principales puntos de este acuerdo tales como el hecho de que los candidatos a la emigración debían superar un examen médico, tenían que tener más de dieciocho años y no más de treinta y cinco, así como subraya las normativas de permanencia.

con el Estado Español. Sin embargo, la presencia de los españoles se valoraba como mano de obra temporal, de ahí que una vez finalizado el contrato de un obrero, éste no estuviera autorizado a permanecer, siendo necesarios cinco años de labor continua e ininterrumpida para poder obtener un permiso de trabajo estable. De todos los empleos a los que se podía optar, sobresale especialmente el ámbito de la minería, sector en el que trabajaron muchos españoles -despuntando básicamente las cuencas de Charleroi, Campina, Lieja, Centro y Mons- y cuyo reclutamiento se organizó entre el ministerio belga de Trabajo, la Fédération Charbonnière de Belgique (FÉDÉCHAR) y el ministerio de Trabajo español, transmitiendo el segundo ente mencionado las ofertas de empleo al IEE, quien a su vez les transfería una relación de posibles postulantes y finalmente la FÉDÉCHAR enviaba a España reclutadores, encargándose también Bélgica del transporte de los españoles desde su lugar de origen hasta el sitio preciso¹⁴⁰⁷. Nos referimos, pues, a una planificación migratoria articulada por contingentes, un sistema que además de implicar que los trabajadores no podían laborar en otro oficio que en aquél por el cual habían sido autorizados a emigrar, cumplía dos misiones fundamentales: conseguir beneficios de un tipo de trabajo que no querían hacer los belgas y, al mismo tiempo, sobreexplotar trabajadores extranjeros, un asunto que Silvana Panciera aborda en los siguientes términos: “*Une des caractéristiques constantes de l'industrie extractive [...] est son retard salarial et ceci alors que les conventions de travail dans les mines stipulaient que le salaire des manœuvres de fonds devaient être toujours supérieurs de 25% aux salaires de manœuvres de surface*”¹⁴⁰⁸.

Sin embargo, si bien la minería fue el principal empleo en el que se colocaron los emigrantes españoles, sería erróneo no aludir también al peso que tuvo la presencia española en el sector del servicio doméstico, una labor que, como hemos anunciado, canalizó buena parte de la emigración femenina. Por tanto, muchos españoles se instalaron en colonias de cuencas mineras -piénsese al respecto en las colonias españolas de las cuencas de Lieja, Charleroi o del Limburgo flamenco-, pero también en las grandes ciudades residían aquellas personas que se dedicaban al sector industrial o a los servicios. En el caso de la capital, por ejemplo, había españoles que habitaban allí si bien diariamente se trasladaban a las minas de Charleroi, así como también alojaba a aquellos

¹⁴⁰⁷Por lo que respecta a la presencia española en esta industria extractiva, son especialmente relevantes los siguientes estudios de Ismael Rodríguez: RODRÍGUEZ BARRIO, Ismael: “La inmigración española en el sector carbonífero belga”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 7, 2006, pp. 99-114; RODRÍGUEZ BARRIO, Ismael: *Les ouvriers mineurs espagnols dans les charbonnages belges: Etude d'une réalité contrastée*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, memoria de investigación inédita, 2005. No sólo a propósito de los españoles sino sobre la inmigración en este sector en Bélgica descolla la siguiente aportación: GILLEN, Jean Jacques: “L'histoire de l'immigration à travers les archives du Fonds National de Retraite des Ouvriers Mineurs”. *Brood en Rozen*, núm. 1, 1998, pp. 37-38.

¹⁴⁰⁸PANCIERA, Silvana; DUCOLI, Bruno: “Immigration et marché de travail en Belgique – période 1945-1975 – période 1945-1975”. *Courrier hebdomadaire du CRISP*, núm. 709-710, 23 enero 1976, p. 12.

que laboraban en el sector industrial, concretamente en las fábricas químicas o textiles ubicadas en las afueras de la ciudad -Bruselas no era en absoluto una urbe de naturaleza industrial- y naturalmente también moraban allí aquellas personas empleadas en el servicio doméstico¹⁴⁰⁹. Y, como es de esperar, también dentro de esta urbe había algunos lugares que eran especialmente relevantes para la congregación de españoles; nos referimos evidentemente al Hogar Español de Bruselas y a varios centros, así como también sobresale al respecto la iglesia del Carmen ubicada en la Avenue de la Toison d'Or. En cuanto a cifras sobre la presencia española en la capital, remitámonos a las que proporciona Eusebio García Manrique, quien contabiliza en 6.276 españoles aquellos ubicados en la provincia de Brabante en junio de 1963, de los cuales 5.809 habitarían en Bruselas y corresponderían a 3.350 mujeres y 2.459 hombres¹⁴¹⁰ [Mapa 1].

Por lo que respecta a datos sobre la colonia española en Bélgica es interesante atender al siguiente cuadro, elaborado por Ana Fernández Asperilla y que pone de manifiesto, por una parte, la disparidad de cifras entre aquellas proporcionadas por Bélgica y aquellas relativas a los recuentos españoles, así como por otra evidencia que el momento cumbre de la presencia española fue en 1970. No olvidemos, sin embargo, que estos datos no contabilizan la emigración irregular, un fenómeno que también tuvo un peso relevante en el caso de la emigración a este destino.

TABLA 7

	1947	1964	1970	1973	1980/1981	1999
INS	3.245	15.787	67.585	-	58.255	46.635
IEE/MTAS	-	-	63.146	61.361	58.255	50.910

Tabla procedente de: FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Mineros, sirvientas y militantes: medio siglo...*, Op. Cit., p. 31.

Una vez considerada esta corriente migratoria y su establecimiento en el país, aludamos muy brevemente al asociacionismo y a la militancia política, pues si bien es cierto que, como ya hemos comentado anteriormente, la propagación de centros españoles servía al Estado español para encauzar a los emigrados y fomentar que éstos tuvieran presente su tierra y desearan volver, también proliferaron clubes de izquierdas caracterizados por una clara tendencia antifranquista. En esa dirección también en Bélgica tuvo importancia esta red de asociaciones, un asunto que

¹⁴⁰⁹De hecho, tal fue la presencia de las españolas en este sector que ya era habitual considerar de esta nacionalidad a cualquier chica del servicio, véase al respecto: MORELLI, Anne: "Les servantes étrangères en Belgique comme miroir des diverses vagues migratoires". *Sextant*, núm. 15-16, 2001, pp. 149-165. También sobre esta cuestión es interesante el siguiente artículo: PASLEAU, Suzy; SEHOPP, Isabelle: "La domesticité en Belgique de 1947 à l'aube du 21 siècle. Un essai de définition". *Sextant*, núm. 15-16, 2001, pp. 235-278.

¹⁴¹⁰GARCÍA MANRIQUE, Eusebio: *La emigración española a Bélgica...*, Op. Cit., p. 157.

comentaremos al abordar el segundo documental español al que nos referiremos, de la misma manera que fue sustancial la militancia en partidos políticos -a veces vinculados de manera muy directa con algunos centros- produciéndose en este país importantes huelgas y protestas laborales tanto en contra de la dictadura y de hechos concretos -caso por ejemplo de las huelgas españolas de la primavera de 1962¹⁴¹¹, a raíz de la muerte de Julián Grimau o en solidaridad con los presos políticos- así como también por razones de corte laboral y por mejorar las condiciones de empleo.

Examinadas estas cuestiones, aludamos brevemente a cuál fue el panorama belga en la década de los setenta en términos de políticas migratorias. En tal sentido es preciso destacar que en 1973 el gobierno prohibió la concesión de nuevos permisos de trabajo a extranjeros no europeos; también debemos referirnos al proyecto de ley sobre extranjeros de 1979, denominado Vanderpoorten, según el cual el permiso de residencia estaría íntimamente vinculado a las prestaciones que el trabajador tenía que llevar a cabo en Bélgica. En ese sentido se posibilitaba la regularización de trabajadores clandestinos si éstos aportaban un certificado de su patrón; no obstante, tal proyecto provocó que creciera una opinión negativa hacia los inmigrantes, quienes fueron designados como responsables de todos los problemas que azotaban el país.



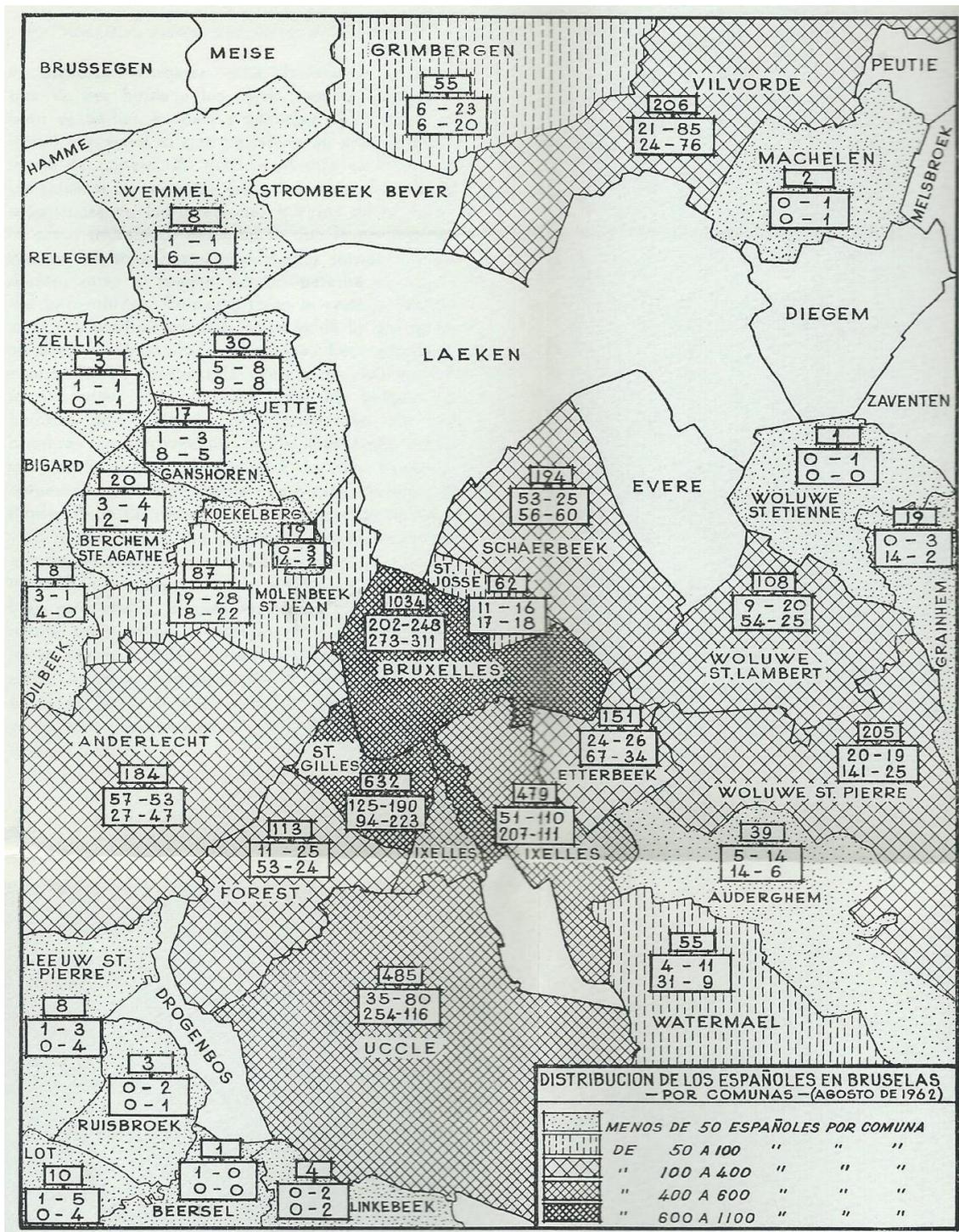
Guy Le Querrec: Tienda española comestibles, Madrid-Bruselas, Bruselas 1970



Manuel Iglesias: Salida del primer contingente de trabajadores españoles hacia Bélgica, Madrid, 25 de marzo de 1957, Archivo Gráfico de la Agencia EFE

¹⁴¹¹Este asunto fue un punto importante para la izquierda belga, pues se implicaron de manera muy activa y se articularon muchas muestras de soporte y solidaridad para con los huelguistas españoles, produciéndose manifestaciones e incluso mandando fondos para ayudarles. Existe un estudio muy completo al respecto: GORDON, Carlos: "De palabras y obras. Notas sobre el impacto internacional de las huelgas". En VEGA GARCÍA, Rubén (Coord.): *Las huelgas de 1962 en España y su repercusión internacional*. Gijón: Trea, 2002, pp. 441-473.

MAPA 1



Distribución de la presencia española en las diversas comunas de la ciudad de Bruselas. Su concentración aparece en dos pequeños recuadros: en el más pequeño se indica la población total de españoles en la comuna, en el más grande constan los datos indicando si se trata de hombres o mujeres, señalando en cada caso si son solteros o casados. La primera cifra de la izquierda corresponde a los hombres solteros, la de la derecha a los casados; las cifras ubicadas en el nivel inferior equivalen, la de la izquierda, a las mujeres solteras y la de la derecha a las casadas. Mapa extraído de: GARCÍA MANRIQUE, Eusebio: La emigración española a Bélgica en los últimos años. Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Geografía Aplicada del Instituto Elcano, 1964, p. 164.

Trazado este breve recorrido histórico, corresponde acto seguido centrar nuestra atención en las representaciones que se han ofrecido desde el ámbito cinematográfico y, tal como hemos hecho en los puntos precedentes, primero nos referiremos a producciones españolas y, en segundo lugar, valoraremos las de la cinematografía belga. Advirtamos ya de entrada que la emigración española a Bélgica ha tenido una presencia muy reducida en el cine español, una cuestión que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta, tal como ya hemos comentado, que esta emigración tuvo otros países como principales destinos, quedando por tanto este caso bastante ensombrecido. De hecho, para encontrar realizaciones que aborden este asunto debemos remontarnos a títulos bastante recientes y limitados al terreno de la no ficción, caso de *Nos fuimos, Peñarroya-Bélgica* (José Luis Aguinaga, 2005) y del capítulo “Desde las entrañas”, perteneciente a la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007).

Por lo que respecta a la propuesta citada en primer lugar, se trata de una producción de Canal Sur Televisión y pertenece a la serie “Memoria Documentada”, una iniciativa audiovisual que pretende abordar hechos relevantes de la historia de Andalucía. El caso en concreto que nos ocupa se focaliza, como bien deja intuir su título, en la emigración de la localidad Peñarroya-Pueblonuevo hacia Bélgica, sin lugar a dudas el destino primordial de los habitantes de este lugar. Se trata, por consiguiente, de un episodio que se centra no sólo en el lugar de destino sino que también depara en la historia, situación y habitantes de este municipio y, para hacerlo, se estructura fundamentalmente a partir de varios testimonios que cuentan su experiencia migratoria, así como también incluye una voz en *over* que actúa a modo de narrador, además de diversos materiales gráficos y audiovisuales¹⁴¹². De hecho, es bastante interesante que conceda una atención pormenorizada a esta localidad cordobesa en tanto que es un caso curioso porque Peñarroya y Pueblonuevo fueron dos municipios que se fusionaron en 1927 y se convirtieron en un lugar receptor de inmigrantes interiores gracias a la importancia que tenía el carbón en la zona, teniendo en 1930 unos 24.000 habitantes y llegando a alcanzar cerca de 40.000 gracias precisamente a esta entrada de trabajadores que venían a laborar en la mina y en la industria de fundición de plomo. Sin embargo, a finales de los años cincuenta la situación cambió por completo y ya no fueron viables las explotaciones, cerrándose muchas instalaciones industriales y entrando en declive la Sociedad Minero Metalúrgica de Peñarroya (Société minière et métallurgique de Peñarroya, SMMP), una compañía minera francesa instalada en la zona desde finales del siglo XIX¹⁴¹³. Pues bien, el lugar de origen en el que depara la atención esta propuesta es muy claro, así como también lo es bastante

¹⁴¹²La procedencia de éstos es la que sigue: Archivo NO-DO, Filmoteca Española, Archivo RTBF, Archivo Caligari Films y Archivo Gráfico F.J. Aute.

¹⁴¹³Existe un interesante documental español sobre la Sociedad Minero Metalúrgica de Peñarroya, nos referimos a *La madre, una historia de colonialismo industrial* (Rosa Calvo, Roberto Salas, Miguel Sánchez, Javier Goytre, 2012).

el destino, pues más que abordar Bélgica en general se centra en el caso en particular de la localidad de Vilvoorde, ciudad situada en la provincia del Brabante Flamenco y en la que, según este film, residen actualmente más de dos mil españoles. La realización concede su atención a varios testimonios, aunque no todos ellos procedentes únicamente de la mencionada localidad cordobesa, para que expliquen qué significó para ellos la emigración, si el balance es positivo o negativo y cómo fue su viaje, qué ha sido lo más duro, si han logrado o no integrarse y cómo viven ahora su condición de extranjeros. Cabe matizar que no sólo se da la palabra a emigrantes propiamente, sino que también se da voz a varias personalidades para que expongan cuestiones vinculadas a esta emigración, caso por ejemplo de Ricardo Moreno, Consejero Laboral y de Asuntos Sociales. Sin embargo, si bien es cierto que se abordan varias temáticas, el film concede una especial atención al asociacionismo, mostrando por ejemplo la Asociación Cultural Andaluza de Charleroi o varios clubes; asimismo refleja la importancia que tiene la celebración de varias fiestas españolas en Bélgica, entre las cuales destaca muy por encima del resto la Romería del Rocío celebrada en Vilvoorde, una efeméride que aúna



Fig. 176

no sólo a emigrantes españoles procedentes de toda Bélgica, a la que también se añaden belgas, sino que incluso se desplazan a festejarla españoles residentes en Francia, Suiza o Alemania [Fig. 176]. En definitiva, una propuesta que quiere reivindicar la memoria de estos testimonios para poner de relieve el peso que tuvo la emigración de esta localidad en particular hacia este destino en concreto, un asunto que acomete sin olvidar que estos hechos cabe enmarcarlos en una corriente migratoria española hacia Europa mucho más general, cuestión que queda perfectamente clara gracias a la inscripción con la que concluye el film: *“Estos hombres y mujeres, junto con otros millones de españoles y ciudadanos de diferentes países, ayudaron a crear la Europa que hoy conocemos”*.

En cuanto a la realización mencionada en segundo lugar, es decir, el episodio “Desde las entrañas” perteneciente a la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007); cabe decir que, a diferencia del caso anterior, no focaliza su atención en el lugar de partida de los emigrantes, pero sí que se centra en un aspecto muy concreto de la emigración a Bélgica: el trabajo de los españoles en las minas. Es decir, no encontramos alusiones en esta propuesta al trabajo en el servicio doméstico, por ejemplo, sino que las mujeres que en él actúan como testimonios lo hacen en tanto que esposas o hijas de mineros. No obstante, el hecho de centrarse en un sector laboral tan concreto no merma en absoluto el interés del documental, pues éste aporta información relevante sobre este asunto, así como también sobre la politización de los emigrantes españoles y, en general,

ofrece una visión muy detallada del tema. Por lo que respecta a su composición en términos formales, éste, igual que el resto de episodios que conforman la serie, se articula fundamentalmente a través de testimonios, si bien también incluye materiales audiovisuales de archivo (una entrega del NO-DO y filmaciones de lugares de la ciudad) y también, en este caso en concreto, relevantes fotografías que ponen de manifiesto la importancia del asociacionismo y de la vida política de los españoles en Bélgica. En cuanto a contenidos, podríamos dividir los temas que desarrolla en los siguientes: el trabajo en las minas; el perfil y las vivencias de los testimonios que conforman el documental, atendiendo a cuestiones como su procedencia, el porqué emigraron, cuáles han sido sus condiciones de vida o sus opiniones sobre la sociedad belga y sus experiencias, integrando tanto a personas que llegaron como adultos para laborar así como también a sus hijos, ya sean nacidos en España y trasladados a Bélgica de pequeños o directamente nacidos en el extranjero; el asociacionismo y la vida política, considerando cómo se despertó su conciencia social y cómo lo vivieron y manifestaron; y finalmente se alude a la inmigración actual, incluyendo las opiniones sobre este asunto de los propios emigrantes, así como también se alude a la importancia de recordar.

Sin querer detenernos demasiado en los contenidos del mismo, destaquemos algunas de las cuestiones más relevantes que pone de manifiesto, comenzando por aludir a cómo empieza: éste se abre con una imagen de archivo procedente del NO-DO y relativa al accidente ya citado anteriormente del pozo de Marcinelli, acaecido en 1956, y que supuso la negativa del gobierno italiano de enviar más trabajadores emigrantes¹⁴¹⁴. De hecho, el documental subraya la continuidad que hubo entre la emigración italiana y la española a partir de la Misión Católica Española de Bruselas y de una iglesia que, si bien históricamente fue en un primer momento de la comunidad italiana -todavía conserva en su interior un cuadro que reza “*Madonna degli emigranti. Preghiera per noi*”-, luego lo fue de la española. La realización no integra, sin embargo, testimonios de italianos, focalizándose únicamente en el caso de los españoles, ya sean aquellos que todavía viven en Bélgica o los que retornaron, de modo que el episodio está rodado en varias ciudades (Murcia, Bruselas, Lieja...) e incluye personas procedentes de muchas partes distintas de España. Y, de entre las varias zonas aludidas, es especialmente interesante traer a colación Asturias, en tanto que varias de las personas que aparecen en el film son hijos de gente que vivió las huelgas de 1962 y que, por tanto, tuvieron que partir al extranjero para evitar las represalias. Por consiguiente, la propuesta no integra únicamente a emigrados o descendientes de emigrados de motivación económica sino también a gente que se marchó por cuestiones políticas e incluso, en otro orden de cosas, un par de testimonios aluden al estatuto de “refugiado político”¹⁴¹⁵. Exactamente una mujer expone que su padre,

¹⁴¹⁴En la realización no se indica de qué entrega se trata en concreto, pero creemos interesante precisar que las imágenes corresponden a la noticia número 711 A de 20 de agosto de 1956.

¹⁴¹⁵A propósito de este estatuto, véase el siguiente estudio: CAESTECKER, F.: “Le statut des réfugiés en Belgique

procedente de Asturias, carecía de trabajo en Bélgica y por consiguiente debía volver, una situación ante la cual, por consejo de otro español, se pretendió refugiado político para conseguir papeles con mayor facilidad. Asimismo, un hombre cita una situación parecida al exponer que su padre sufría silicosis y, por tanto, no pasó los exámenes médicos, de ahí que optase por hacerse considerar un refugiado político y tener más posibilidades de obtener papeles.

Siguiendo con asuntos vinculados a la política es preciso detenernos por un momento en el tema de la militancia de los españoles residentes en este país, pues sin duda alguna varios de los que intervienen en este episodio comunican la importancia que para ellos tuvo la emigración en términos de educación política. Un tema que se aborda naturalmente de la mano de la vida asociativa, pues incluso uno de los testimonios se refiere a su asistencia a la misa de los domingos, precisando que mucha gente que frecuentaba la iglesia era de izquierdas y añadiendo que en Bruselas había cinco misiones y cinco iglesias que hacían misa en español¹⁴¹⁶. Sin embargo, también aluden a centros y clubes con clara implicación política, caso especialmente significativo el del Club Federico García Lorca, muy activo y vinculado al Partido Comunista¹⁴¹⁷. Igualmente, también una mujer destaca que para ella tuvo un gran impacto el eco del mayo del sesenta y ocho francés, considerando que la libertad con la que ha vivido es la mejor experiencia que haya podido tener¹⁴¹⁸; otros hombres y mujeres subrayan la importancia de vivir en libertad, de poder expresarse sin censura, de gozar del derecho a manifestarse o del interés que tuvo la política sindical. Asimismo, se incide en el valioso papel que desempeñaron Francia, Suiza y también Bélgica en ayudar desde

(1930-1960)”. En MARTINIELLO, Marco; PONCELET, Marc (Dir.): *Migrations et minorités ethniques dans l'espace européen*. Bruselas: De Boeck, 1993, pp. 117-135.

¹⁴¹⁶A pesar de estas declaraciones, no olvidemos que en el extranjero la iglesia también pretendía encauzar a los emigrantes por la senda del nacionalcatolicismo, un asunto que respecto al caso concreto de la emigración a Bélgica y a propósito de la Misión Católica de Lengua Española de Bruselas Ana Fernández Asperilla lo expone del siguiente modo: “*A través de esta infraestructura la Iglesia católica intentaba encuadrar a los emigrados españoles para mantenerlos fieles a los valores del nacionalcatolicismo*”, en FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Mineros, sirvientes y militantes: medio siglo...*, Op. Cit., p. 18.

¹⁴¹⁷Este club fue creado por un grupúsculo de españoles que se llamaban Tercera República, conformado por algunos militantes comunistas y, de hecho, fue el Partido Comunista Español el que les propuso cambiar el nombre a García Lorca, contando con la colaboración tanto de antiguos integrantes de las Brigadas Internacionales como de comunistas belgas. En Lieja también se creó un grupo homónimo, siendo el origen de éste la Agrupación Republicana Española de Lieja (AREL), formada tanto por comunistas como socialistas y anarquistas, aunque sin embargo terminaron escindiéndose. Más información sobre este club puede consultarse en: FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Ibid.*, pp. 71-78. Sobre el club García Lorca de Bruselas cabe decir que el Centro de Documentación de la Emigración de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras atesora su inventario y han publicado un catálogo que recoge todos sus materiales, consultable en el siguiente enlace: http://www2.1mayo.ccoo.es/archivos/cdee_pdfs/lorca.pdf A propósito del club García Lorca de Lieja, es interesante consultar el siguiente estudio: MOLINA MÁRMOL, Maité: *Cara a España... L'immigration espagnole en région liégeoise: histoire et mémoire des clubs Federico García Lorca*. Lieja: Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 2007.

¹⁴¹⁸Exactamente lo expresa en los siguientes términos: “*Para mí ha sido la mejor experiencia de mi vida, o sea que creo que si volviera a nacer sería otra de las cosas que volvería a vivir sin lugar a dudas porque he conocido a una gente muy importante, he vivido pues lo que no se vivía aquí que era pues la libertad, me acuerdo del primer Primero de Mayo que viví allí para mí fue una cosa impresionante, o sea que... y creo que lo volvería a hacer sin lugar a dudas*”.

el extranjero a España para alcanzar la democracia y adquirir conciencia política y sindical; al respecto, un testimonio en concreto recuerda que en relación a las huelgas de la cuenca de Mieres de 1962-1963 se mandó dinero a las familias para que pudiesen resistir. Además, tres personas ya retornadas y residentes ahora en Murcia aluden a su propia militancia como afiliadas al Partido Comunista Español, a su entender la única formación desde donde se podía luchar para conseguir la libertad en España, así como también comenta que se manifestaron en París a raíz del proceso de Burgos e incluso se fueron a Ginebra para atender al mitin protagonizado por Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri¹⁴¹⁹. Añaden también que desde Bélgica se contribuyó mucho al combate contra el franquismo, subrayando al respecto la relevancia que tuvo la ciudad de Lieja, a cuyos emigrantes se les denominaban “los rojos de la emigración”. Esta realización, además, incorpora interesante material fotográfico precisamente sobre la participación de la emigración española en manifestaciones, mostrando a este colectivo a favor de la libertad de los presos políticos y evidenciando también la importancia que tuvo para ellos Comisiones Obreras.

Esta propuesta también concede atención a la segunda generación, manifestando los distintos testimonios pertenecientes a ésta opiniones parejas a las que ya hemos encontrado en otras realizaciones, tales como el agradecimiento hacia el país que les ha acogido y proporcionado educación y trabajo¹⁴²⁰, así como también el sentimiento de no saber bien a qué lugar pertenecen¹⁴²¹. Igualmente se alude al caso en concreto de distintos barrios; por ejemplo, el de Cheratte, en la ciudad de Visé -provincia de Lieja-, cercano a la mina del mismo nombre y que, como bien indica uno de los testimonios, primero estuvo ocupado por mineros belgas, luego polacos, después italianos, más tarde españoles y posteriormente turcos y marroquíes; igualmente se cita también el barrio de Midi, justamente considerado como el de los españoles por excelencia.

Terminemos el comentario sobre esta realización acentuando uno de los asuntos que la destacan del resto y que hacen que resulte particularmente interesante: el tratamiento que ofrece de cómo los emigrantes españoles conciben y valoran la inmigración actual, poniendo de manifiesto los sentimientos de solidaridad de algunos de ellos, pero también de racismo y xenofobia por parte de otros. En este sentido y en relación a su emigración se alude primero a la llegada de muchos españoles sin papeles, es decir, penetrando en el país como turistas, trayendo a colación algunos

¹⁴¹⁹Este mitin, más conocido como el “ginebrazo”, aparece considerado, así como también otros de gran relevancia para la comunidad española emigrada, en las páginas 1100-1101 de la presente tesis doctoral.

¹⁴²⁰Uno de los varios testimonios es muy claro al respecto al exponer lo siguiente: “*Tengo de reconocer que Bélgica ha sido para nosotros una segunda madre que nos ha acogido, que nos ha criado, que nos ha dado educación, que nos ha dado trabajo, que nos ha dado esperanza de vida y hoy en día este país está educando a mis hijos. Mis sentimientos sí, son confusos, algunas veces pues digo que somos la nueva generación de europeos: no tenemos un país verdaderamente*”.

¹⁴²¹Una mujer alude a esta cuestión de un modo muy taxativo en los siguientes términos: “*Yo creo que somos casi más belgas que españoles algunas veces*”.

testimonios la solidaridad que los belgas mostraron hacia ellos, ayudándoles y teniendo mucha paciencia; no obstante, otros se refieren a la presencia de carteles en casas en los que se indicaba que no se aceptaban ni perros, ni gatos ni emigrantes. Asimismo, también un par de ellos destacan que no han contado realmente a sus hijos las dificultades por las que han pasado, así como se subraya la importancia de recordar, de no olvidar el pasado. En relación a la xenofobia, si bien es cierto que algunos remarcan que es incomprensible que precisamente sea gente que ha vivido un proceso migratorio la que manifieste estas actitudes, ello no es óbice para que otros comuniquen sus opiniones para con la inmigración actual y más exactamente en relación a los musulmanes, destacando su falta de adaptación, criticándoles que lleven un pañuelo en la cabeza y que interrumpan su trabajo para rezar. Uno de ellos llega a afirmar, incluso, que no le gusta ni su forma de vivir ni de ser; puntualicemos, no obstante, que como ya hemos dicho el episodio recoge las dos opiniones de signo distinto, a saber, aquellas que consideran positivamente la inmigración y que por consiguiente valoran conveniente ayudarles, comparando su pasado migratorio con el de las nuevas oleadas, así como también estos otros planteamientos de talante xenófobo.

En definitiva, si bien en el cine español la emigración a Bélgica ha tenido muy poca presencia, estas dos realizaciones merecen cierta atención en tanto que aportan nutrida información e, incluso, como acabamos de ver en el caso de aquella considerada en último lugar, se abordan las tendencias xenófobas de la emigración española hacia los nuevos corrientes migratorios, una cuestión que aparece realmente en muy pocos títulos y que, por consiguiente, acrecienta su importancia.

Considerados estos títulos españoles, abordemos acto seguido algunas propuestas significativas de la cinematografía belga, empezando por aquella que es seguramente la más relevante de todas las existentes: el capítulo “Le voyage de Juan Jiménez”, perteneciente a la serie de trece episodios titulada *Ce pain quotidien* (Paul Meyer, 1966-1968), producida por la televisión belga. De hecho, a propósito de este título debemos volver a referirnos nuevamente al club García Lorca de Lieja, pues el realizador encontró al actor protagonista en este lugar. No es de extrañar que este episodio sea de especial interés para el tema que nos ocupa si reparamos en que su director es justamente alguien que ha mostrado a lo largo de sus films y desde un primer momento un interés muy claro en poner de manifiesto las contradicciones e injusticias del sistema y, por ello, es considerado como un iniciador en la cinematografía belga de la inclinación por abordar asuntos sociales. Mencionemos al respecto que, con anterioridad al título al que aludimos, este cineasta ya había dirigido un largometraje relevante sobre la cuestión migratoria y que le acarreó no pocos problemas; nos referimos claro está a *Déjà s'envole la fleur maigre* (1960), una propuesta que gira en torno a las condiciones en las que vivían los emigrantes sicilianos en el Borinage. Por otra parte, si bien es cierto que originalmente el film era un encargo del Ministère de l'Instruction Publique y

el objetivo era el de hacer una realización que pusiera en evidencia la buena política de inmigración belga, el cineasta optó, sin embargo, por mostrar la realidad social de una manera mucho más compleja de la que deseaban las autoridades competentes, una decisión que le supuso ser acusado de malmeter los subsidios otorgados. Este asunto lo mencionamos simplemente porque ya pone de manifiesto el talante de este director, haciendo gala de una actitud que sin duda reencontramos nuevamente en la producción que nos concierne, “Le voyage de Juan Jiménez”, pues en este caso se propone evidenciar los problemas que sufre el protagonista en tanto que emigrante, destacando por ejemplo la soledad a la que tiene que enfrentarse o las dificultades lingüísticas que sufre. De hecho, la propuesta gira en torno a Juan Jiménez, quien sabemos gracias al narrador que tiene treinta y tres años y lleva viviendo en Bélgica desde 1958, siendo interesante tener en cuenta la perspectiva que sobre el trabajo se ofrece en este film: éste aparece concebido como un medio para formar parte de la vida colectiva, para integrarse. Tal asunto se advierte en un momento dado, justo cuando la cámara muestra a Juan junto a otros hombres y todos ellos entran en la mina donde laboran,



Fig. 177

pronunciando el narrador las siguientes palabras: “*Enfin, Juan a trouvé du travail [...] Son aventure solitaire prend fin, il va s’intégrer à la vie collective*”. No obstante, si bien la opinión sobre el trabajo es tan optimista y positiva, distinta es la perspectiva que se ofrece de España, sobresaliendo al respecto una secuencia en la que Juan mantiene una conversación con un amigo belga del trabajo -se especifica que ambos se conocieron en una reunión

sindical- en el marco de la cual Juan dice que el sol de ese día le recuerda los días soleados en España, en Andalucía [Fig. 177]. Su interlocutor se interesa por el tema español y le pregunta si en su país existen ciudades tan grandes como las que hay en Bélgica y con edificios modernos, a lo que Juan responde que sí que hay urbes comparables a Bruselas, Lieja o Bourdin, citando al respecto Barcelona, Valencia, Granada y Madrid. A partir de este preciso momento el episodio muestra imágenes de Madrid y la voz en *over* del narrador comenta aspectos relativos a dicha ciudad tales como el número de habitantes -dos millones trescientos mil- y la adjetiva como grande y bonita. En cuanto a las imágenes que se incluyen, éstas muestran la calle de Alcalá con la Gran Vía o edificaciones de barrios más populares, así como también el narrador alude a la construcción de una nueva universidad que indica explícitamente que se levanta sobre las ruinas de 1936. Acto seguido la atención se fija en torno a la exposición de los veinticinco años de paz, mostrando la ciudad

inundada de alusiones a esta conmemoración, pudiéndose ver numerosos carteles y deparando en los objetivos del plan de desarrollo impresos en un panel relativo a esta efeméride [Fig. 178]. Sin embargo, el narrador es suficientemente claro a la hora de resumir qué es lo que se quiere comunicar por medio de toda esta publicidad: “*Ces vingt-cinq années de paix ont contribué à la dignité et à la liberté de l'homme, ainsi s'exprime l'état*”. Igualmente se encarga de precisar que desde que Juan se marchó de su tierra ahora éste calibra mejor ciertas realidades de su país y se refiere explícitamente al origen del dinero que circula en España, afirmando que viene de dos fuentes: de los trabajadores españoles residentes en el extranjero que se encargan de mandarlo y del turismo. Y el film no se detiene aquí, incorporando también una opinión crítica del propio Juan, pues cuando su amigo le comenta que unos conocidos suyos han ido a España y



Fig. 178



Fig. 179

le han comunicado que creen es un buen país para vivir, el emigrado español le responde que se equivocan un poco, pues si bien es un bonito país y Madrid una bella y animada ciudad, para conocerlo realmente es preciso salir del centro de ella e ir a los barrios populares para ver cómo vive la clase obrera y cómo se gana la vida [Fig. 179], citando también la existencia del barraquismo y deparando en los bajos sueldos que no les llegan ni para comer¹⁴²². La realización,

¹⁴²²Estas consideraciones las comunica literalmente del siguiente modo: “*Un peu c'est trompé dans ce judgment. C'est vrai que l'Espagne c'est un bel pays, c'est vrai que Madrid c'est une belle ville, il y a beaucoup d'animation dans les rues, il y a beaucoup des voitures, il y a beaucoup des magasins très luxueuses, il y aussi des grands bancs, même nous pouvons trouver dans le centre de Madrid des grands panneaux qu'ils disent 25 ans de paix, mais ça ne signifie pas que c'est l'Espagne. Pour connaître l'Espagne il faut sortir dans le centre de Madrid, il faut aller aux quartiers populaires pour voir comme vit la classe ouvrière, comme elle se gagne la vie et comme elle habite. Il y a beaucoup des familles qui habitent dans les barraques que bien ici dans le pays comme la Belgique ou l'Holande ou l'Allemagne ne met pas les chiens. C'est une autre question aussi que signifie la misère du peuple espagnol et nous nous savons tous les espagnols c'est le salaire de la classe ouvrière espagnole, 60 pessetas, tu crois que avec 60 pessetas il y a pour manger? Même pour une personne, il n'y a pas moyenne. Alors, n'est pas bon marché pour la classe ouvrière espagnole, bon marché pour les touristes*”.

nuevamente, vuelve a mostrar imágenes de España para ratificar la opinión expresada por Juan: en esta ocasión la voz en *over* expone que el salario base son sesenta pesetas por una jornada de ocho horas laborales, mostrando un mercado y los precios de los alimentos para evidenciar que, con ese estipendio, es imposible poder pagar una cena para cuatro personas, planteándose cómo es posible que se puedan comprar ropa y cuántas horas extra deben cumplir para alcanzar una remuneración acorde con las necesidades básicas.

En definitiva, estamos ante una realización que no es para nada complaciente con la realidad española del momento y que efectúa un interesante retrato sobre la dureza de la emigración, planteada sin embargo como una consecuencia directa de las malas condiciones económicas y laborales españolas. Un material, pues, de especial interés si tenemos en cuenta su fecha y el discurso que aborda, algo que naturalmente también le acarreó problemas al director quien asegura, a propósito de esta serie en concreto, que si bien no existía la censura sí que existían censores, algo que sin duda perjudicó la visibilidad de sus producciones¹⁴²³.

Y mayor relevancia tiene todavía esta iniciativa si tenemos en cuenta que la posterior cinematografía belga poca atención ha concedido a la emigración española, si bien en el ámbito de la ficción sobresalen dos largometrajes, ambos protagonizados por la actriz española Carmen Maura: *Entre el cielo y la tierra* (*Sur la terre comme au ciel*, Marion Hänsel, 1992), una coproducción entre Bélgica, España, Francia y Holanda, y *25 grados en invierno* (*25 degrés en hiver*, Stéphane Vuillet, 2004), una coproducción entre Bélgica, Francia, Rusia y España. El primero es, de estas dos propuestas, el que tiene menor interés para nuestro estudio en tanto que la trama del mismo gira en torno a cuestiones que nada tienen que ver con la emigración. Exactamente versa sobre una periodista televisiva que descubre estar encinta y la criatura que lleva dentro comienza a hablar con ella para comunicarle que los niños no quieren nacer en un mundo tan atroz y cruel como el que les tocará vivir, prefiriendo morir que tener que vivir la realidad que les corresponderá, siendo tarea de la futura madre el intentar convencerle de que venir al mundo merece la pena. No obstante, si bien se precisa que la periodista es española y responde a un nombre tan habitual como es María García, poco determinante es para el film la nacionalidad de ésta. No obstante, sí que es cierto que la dimensión de extranjera de la protagonista permite mostrarla bastante perdida y sola en un país ajeno al suyo propio¹⁴²⁴. No olvidemos, además, que el director de fotografía es español, pues se

¹⁴²³Exactamente este asunto lo considera en los siguientes términos: “*En Belgique, il n’y a pas de censure, mais il y a des censeurs. J’ai bien connu leurs procédés, notamment avec Ce Pain quotidien, série que j’ai réalisée, entre 1962 et 1968, sur les travailleurs belges et les travailleurs étrangers pour la télévision francophone et flamande*”. En WIDEMANN, Dominique: “Paul Meyer résiste et signe”. *L’Humanité*, 12-10-2005.

¹⁴²⁴Augusto Martínez Torres también subraya esta cuestión, un asunto que destaca al mismo tiempo que señala varias de las deficiencias que advierte en la realización: “*Su fallo estriba en que está articulada sobre una anécdota pobre, que hubiese podido dar lugar a un buen cortometraje, pero hace que en largo genere un relato lento y repetitivo en exceso. Sólo da lugar a un único personaje, la angustiada madre, en torno al que*

trata de José M^a Civit.

En cuanto a la propuesta mencionada en segundo lugar, en este caso sí que la cuestión migratoria ocupa un lugar más significativo en el seno de una historia protagonizada, en su totalidad, por emigrados a Bélgica. Los personajes principales de la misma son Miguel, hijo de emigrantes españoles, interpretado por Jacques Gamblin; su madre, interpretada por Carmen Maura; y la hija de Miguel, una niña hispano-belga cuya madre se ha marchado a los Estados Unidos para trabajar como cantante. Entre estos curiosos seres también aparece Sonia, una joven procedente de Ucrania y que, si bien ejercía como profesora de francés en Odesa, ahora ha emigrado clandestinamente a Bélgica para reencontrarse con su marido, de quien descubrirá que la ha engañado y vive con otra mujer. Asimismo, mención destacada merece el personaje del hermano de Miguel, interpretado por Pedro Romero, quien a pesar de tener un papel secundario en el film su aparición y caracterización es interesante para el presente estudio por motivos que ya destacaremos un poco más adelante. Antes es oportuno comentar que la trama gira en torno a los encuentros y relaciones que se establecen entre este grupo variopinto de individuos, especialmente a raíz de la confluencia que se produce entre Miguel, quien llega tarde a su trabajo en la agencia de viajes en la que labora junto a su hermano, y Sonia, quien huye de ser internada en un centro para inmigrantes -se muestran imágenes de una manifestación en la que varios ciudadanos piden que liberen a los sin papeles- y entra en el coche del protagonista para que la ayude, algo a lo que finalmente éste accederá. Es decir, todo el largometraje se articula a través de estos personajes que viven en un país que no les pertenece y que se sienten absolutamente solos dado que sus seres queridos también han emigrado sin fecha de retorno -caso de la madre de la niña y esposa del protagonista- o han partido para ganar dinero y han emprendido una nueva vida -caso del marido de Sonia-. Sin embargo, bajo este pretexto desesperanzador se construye una comedia que se organiza casi a modo de una *road movie* urbana en la capital belga: Miguel, junto a su madre y su hija, decide ayudar a Sonia a encontrar a su marido del que hace mucho tiempo que no tiene noticia alguna, una situación que da lugar a varias circunstancias de tinte divertido. Como es previsible a partir de todo lo comentado, el film traza una correlación entre las anteriores emigraciones intraeuropeas y la inmigración actual, jugando al respecto un rol principal el personaje interpretado por Carmen Maura, una suerte de receptáculo de los tópicos más manidos de España: es una mujer temperamental y decidida, con mucho donaire, alegre, creyente -le cuenta a su nieta que Jesús hace milagros-, fuma puros, se abanica, no muestra

giran leves sombras sin consistencia. Y, además, su directo realismo anula cualquier posibilidad que la historia sea un producto de su imaginación provocada por su soledad en un país extranjero. Sin embargo, esto permite a Carmen Maura crear un sólido personaje de española perdida en Bélgica a partir de muy pocos elementos. Los guionistas le han dado una mínima información sobre él; y, además, se apoya en largos soliloquios con un feto al que los espectadores ven, en una especie de homenaje a 2001, una odisea del espacio (1968), pera ella no.”, en MARTÍNEZ TORRES, Augusto: “La rebelión de los fetos”. *El País*, 02-05-1992.

ningún tipo de reparo en quitarse las medias si tiene calor y come con gran placer patatas fritas con mayonesa en un día soleado que dice recordarle el buen tiempo de Alicante [Fig. 180]. Además de



Fig. 180

ser muy consciente de que a pesar de vivir en Bélgica ella es y se siente española, tiene también presente en todo momento su condición de emigrada, de ahí que salga en defensa de los nuevos inmigrados cuando es preciso, diciéndole por

ejemplo a su hijo la siguiente frase: “*C'est juste une immigrée comme toi il y a trente ans!*”. Asimismo, destaca también al respecto una secuencia en concreto en la que los protagonistas se encuentran en un barrio lleno de inmigrantes y el personaje de Carmen Maura se muestra perfectamente a gusto en él, entablando conversaciones en una tienda regentada por árabes o incluso decide llamar a la radio para comunicar que ella estaba igual hace treinta años que ahora los inmigrantes sin papeles, terminando por hablar en español y gritando cuando todavía está en antena. La xenofobia hacia la nueva inmigración también aparece representada gracias al personaje de Sonia, pues un hombre se le queja justamente a ella de ser él belga y no tener trabajo mientras sí que tienen empleo muchos extranjeros, insultándola cuando ésta se marcha y endilgándole que se vaya a su país.

En cuanto a elementos relativos a España, la música de este país es una constante a lo largo de todo el film, así como también aparece, en un momento dado, un bar frecuentado por españoles que juegan a cartas y con una camarera también de este origen, lugar en el cual hacen quinielas y donde vemos a Miguel hablar en español un buen rato [Fig. 181].



Fig. 181

De hecho, este idioma es el que utiliza el protagonista con su madre cuando no quiere que la niña lo entienda o cuando se enfadan, si bien normalmente se hablan en francés. El personaje del hermano de Miguel también se convierte, igual que la madre, en un receptor de tópicos españoles hasta alcanzar un punto altamente paródico. Tal es así que incluso le vemos vestido de torero bajo el pretexto de una sesión fotográfica para un anuncio turístico, yendo ataviado de tal guisa el día en el que justamente les visita un inspector de trabajo. Sin embargo, no se deshace del traje de luces al salir de la agencia de viajes -una vestimenta elogiada por su madre al decirle que parece Manolete-, haciendo el gesto de torero para esquivar un coche y quedándose, más tarde, en medio de la carretera sin gasolina y debiendo aguardar a que le recojan, para más guasa en un campo con vacas [Fig.182].



Fig. 182

También en varias ocasiones se alude a España o a los españoles, precisando que el origen de la familia protagonista es asturiano, apellidándose Sánchez. Una secuencia clave al respecto es aquella que sucede en un hospital, lugar que frecuentan porque la hija del protagonista ha sufrido un accidente en el colegio y allí discuten Miguel y su madre, pues ésta le reclama que debería concederle más atención a su hija, ante lo cual él responde que no tiene tiempo y su madre culpabiliza a su esposa de esta situación porque dice que no debería estar en América. Añade, además, que si ellos se marcharon de España fue porque se lo sacaron todo, es decir, que no tuvieron más remedio, así como también le dice a Miguel que su padre se pasó veintiocho años trabajando en Bélgica sin preguntarse por qué y pensando sólo en volver, ante lo que el hijo le responde que ya lo sabe y que murió antes de poder conseguirlo. También Miguel, en un momento dado, le dice que ya sabe que según su parecer lo que debería haber hecho es casarse con una española, tener cuatro hijos e ir los veranos a España; en definitiva, las alusiones al país de origen aparecen a lo largo del film en repetidas y constantes ocasiones. También de esa misma secuencia es oportuno destacar que al estar ellos dos discutiendo y alzando la voz, combinando el francés y el español, un

trabajador del hospital se queja en francés y les dice si es que se piensan que eso es un chiringuito en Torremolinos; no menos significativo y español es que para compensar a la niña tras el mal día que ha tenido en el colegio la madre le aconseje a su hijo Miguel que la lleve a comer chocolate con churros. En definitiva, la música española es una constante en el film, así como también aparece el toreo y el fútbol, éste último aludido no sólo por medio de la quiniela, sino que justamente al final del largometraje los protagonistas escuchan por la radio un partido del Real Madrid-Barcelona en el que van tres a cero y dicen contentos la siguiente frase: “¡Vamos a machacar a los catalanes!”. No obstante, a pesar de la gran presencia que tiene España y lo español en la realización, en ningún momento los personajes expresan tener previsto en el futuro regresar a España, mientras que la madre de Miguel alude en cambio, como ya hemos destacado, al deseo que tenía su marido por volver o trae a colación una interesante historia del pasado: ella y su marido, tras la muerte de Franco, decidieron que sus hijos debían aprender el español -Miguel fue el más complicado y reacio al respecto- y que irían a pasar las vacaciones a España, un sueño que no lograron conseguir porque perdieron en Irún el tren que les llevaba a su país por culpa de Miguel: éste les pidió antes de subir al ferrocarril que le compraran un helado, una petición que no pudieron desatender al pronunciarla en español, algo inaudito en ese niño.

En conclusión, un film en el que se subraya en múltiples y repetidas ocasiones el origen español de los personajes, un asunto que parece ser de interés para este realizador francés si tenemos en cuenta que ya hace años realizó un cortometraje sobre inmigrantes españoles Bélgica, nos referimos a *Terre natale* (Stephane Vuillet, 1996), justamente su primera realización. En esta propuesta aparecen dos personajes españoles, Rumbito y Paco, interpretados respectivamente por Pedro Romero -el actor que encarnaba al hermano del protagonista del film que acabamos de comentar- y Santiago Vergara, girando el argumento en torno a una discrepancia: uno de ellos desea volver a España mientras que el otro prefiere permanecer en Bruselas.

Trazado este panorama, concluyamos este punto dedicado al caso de Bélgica afirmando que, si bien son pocas las realizaciones, ya sean españolas o belgas, que aluden a la presencia española en este país, algunas de ellas tienen una gran significación y subrayan cuestiones clave como el papel que desempeñaron los españoles en la minería, la importancia que tuvieron el asociacionismo y la militancia política, las consideraciones que emite la propia comunidad española hacia la reciente inmigración o incluso desde la ficción se ponen de manifiesto algunos tópicos sobre España y los españoles¹⁴²⁵.

¹⁴²⁵Existen documentales que al margen de la emigración se refieren a españoles residentes en Bélgica, caso por ejemplo de *Angel Vergara* (Béatrice Vernhes, 2011), a propósito de un artista plástico español residente en Bruselas.

3.2.2.4.2.- PAÍSES BAJOS

Valorados varios países de destino, focalicemos ahora nuestra atención en la emigración española a los Países Bajos y, como en los casos precedentes, comencemos por trazar, aunque sea someramente, un contexto histórico para luego abordar la representación cinematográfica del asunto. En tal dirección es preciso puntualizar que este país hasta prácticamente finales de la década de los cincuenta había sido emisor de emigrantes y no receptor; no obstante, a tenor de los estragos causados por la Segunda Guerra Mundial también requirió de una mano de obra que contribuyese a la reconstrucción y potenciación de la industria, una tarea en la que tendrían un papel activo -entre otros, naturalmente- los españoles. Al respecto, es fundamental aludir a la firma de un convenio para la emigración de trabajadores españoles a Holanda, fechado el 8 de abril de 1961, a partir del cual se articuló el reclutamiento de aspirantes mediante los cauces habituales ya comentados relativos a la emigración asistida, así como también el 17 de diciembre de 1962 se firmó el convenio de Seguridad Social entre ambos países, reemplazado posteriormente por otro en 1974. Sin embargo, por lo que respecta a la legislación neerlandesa, el permiso de trabajo permitía laborar en el país durante un período de doce meses, transcurridos los cuales era necesario solicitar una prolongación que obviamente podía ser concedida o no, del mismo modo que cambiar de empleo y/o de empresa requería solicitar un nuevo permiso; en cuanto a la naturalización, era obligatorio demostrar un mínimo de cinco años de residencia en el país. Asimismo, tal como expone Andrés Sorel, a quienes se les prohibía la entrada al país debían partir inmediatamente, así como el jefe de la policía local tenía la posibilidad de retirar los permisos de residencia y expulsar a los extranjeros si era para el bien del orden público, la tranquilidad o la seguridad nacional; no obstante, los extranjeros en calidad de refugiados tenían autorizada la residencia indefinida¹⁴²⁶.

Por lo que respecta a la distribución geográfica de los españoles, éstos se instalaron mayormente en Utrecht, así como en Holanda del norte y del sur -piénsese que en esta última se ubican tres urbes de gran importancia como son Amsterdam, Rotterdam y La Haya-, así como una parte considerable se asentaron en Brabante y Güeldres. Una distribución que naturalmente se vincula a las posibilidades laborales de cada zona y ciudad, debiendo destacar que la emigración

¹⁴²⁶Exactamente este autor cita los tres artículos de la ley de extranjeros relativos a las cuestiones que acabamos de destacar, cuya transcripción es la que sigue: Artículo 7, punto 1 - “*Los extranjeros a quienes se les haya prohibido la entrada en Holanda, están obligados a abandonar inmediatamente, observando al efecto las indicaciones que les haya dado el funcionario encargado de la vigilancia de las fronteras, el país*”; en relación a los artículos 10 y 11 los resume del siguiente modo: “*El artículo 10, permite la residencia en Holanda por tiempo indefinido de los extranjeros autorizados a residir en el país como refugiados. El 11, habilita al jefe de la policía local para retirar los permisos de residencia a los extranjeros, dejando abiertos, como cauces que pueden llevar a la retirada de dicho permiso, los abstractos de 'en interés de la tranquilidad, el orden público o la seguridad nacional'*”, en SOREL, Andrés: *4º Mundo. Emigración española en Europa*. Bilbao: Zero, Colección Biblioteca Promoción del Pueblo Serie P, núm. 69, 1974, p. 177.

española trabajó sobre todo en la industria, sobresaliendo al respecto los altos hornos (Hoogovens y Amsterdam), el sector textil en Twente, la minería, la industria naviera o fábricas en concreto - quizás el caso más significativo es el de la Philips (Eindhoven), pero también despiden la Ritmeester (Bennekon), la Ijmuiden (Amsterdam), la DAF y la Fokker (Limburgo), la Boxmer (Rotterdam), la V.M.F., Demka y la Raak (Utrecht), la Escher y la Vzedtyn (La Haya) o la Hogalleger (Amersfoort)¹⁴²⁷ - así como también en el puerto de Rotterdam.

En cuanto a cifras concretas sobre la cantidad de españoles en este país, es oportuno traer a colación los datos oficiales proporcionados por el *Central Bureau voor de Statistiek* y que evidencian el rápido aumento que se produjo desde 1961, año en el que la presencia de éstos era exigua -sólo había 416 españoles-, mientras que en 1963 la cifra ya alcanzaba 5.056, en 1965 13.142 y en 1967 23.402; sin embargo, a partir de 1968 se redujo notablemente si bien luego volvería a aumentar en 1971 y 1974, pues en 1975 los datos indican una presencia de 24.492 españoles y en 1980 todavía había nada menos que 23.500¹⁴²⁸. Unas cantidades que en algunas anualidades difieren de aquellas ofrecidas por parte del Instituto Español de Emigración, pues según éste en 1970 la cifra correspondería a 39.000, en 1975 a 29.492, en 1980 a 23.500 y de 1987-1989 a 17.381¹⁴²⁹. Y si nos adelantamos en el tiempo podemos ver que la emigración hacia dicho país aumentó ligeramente en 1992, a tenor de la entrada en vigor de la libre circulación de trabajadores en el marco de la Comunidad Económica Europea¹⁴³⁰. Poco más adelante, en 1995, según el ya citado *Centraal Bureau voor de Statistiek*, residían en Holanda 16.830 españoles y, de este total, unos 5.400 habían adquirido la nacionalidad holandesa, así como el número de retornos se calcularía entre 300 y 400 anuales.

Comentadas estas cuestiones, finalicemos esta introducción refiriéndonos a tres asuntos relevantes como son la vivienda, el asociacionismo y el establecimiento de los españoles, debiendo destacar al respecto que el alojamiento fue un tema complicado y muchas empresas optaron por proveerlo a sus trabajadores por medio de la habilitación de residencias, una opción pareja al caso alemán, tal como ya hemos comentado anteriormente. Asimismo, naturalmente éstas estaban concebidas para albergar al trabajador, pero no a sus familias, de tal modo que la reagrupación familiar era compleja en tanto que suponía abandonar estas instalaciones -en las cuales había

¹⁴²⁷Sobre estas industrias -y alguna más-, su ubicación y la presencia española, véase al respecto: SOREL, Andrés: *4º Mundo. Emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 178-180.

¹⁴²⁸Datos obtenidos de SANZ DÍAZ, Carlos: "Las relaciones del IEE con otros países europeos: Bélgica, los Países Bajos y el Reino Unido". En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, p. 216.

¹⁴²⁹Cifras procedentes de: VILAR, Juan Bautista; VILAR, María José: *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 1999, p. 82.

¹⁴³⁰Datos obtenidos de: AA.VV.: *Fondo documental de la FAEFH. Inventario*. Madrid: Centro de Documentación de la Emigración Española en Europa, Fundación 1º de Mayo, 1998, pp. V-VII. Disponible online en: http://www2.1mayo.ccoo.es/archivos/cdee_pdfs/faeeh.pdf

dormitorios colectivos y se encontraban separados hombres y mujeres- y buscar una pensión o piso, algo que no era tarea fácil dado que había quienes directamente no querían inquilinos españoles. No obstante, tampoco las viviendas proporcionadas por las empresas holandesas eran siempre de buena calidad, pecando en muchos casos de carencias relativas a las condiciones de habitabilidad, pudiéndose aludir a un caso paradigmático -y límite- como es el del *Arosa Sun*, es decir, la habilitación de un antiguo transatlántico atracado para alojar a los españoles e italianos que laboraban en los altos hornos de Hoogovens, una instalación que se desguazó a inicios de la década de los setenta.

En cuanto al movimiento asociativo, cabe destacar que éste fue bastante importante en tanto que los españoles no se integraron demasiado en la sociedad holandesa por razones de corte idiomático pero también por motivos culturales, de tal modo que la comunidad española residente en este país sintió la necesidad de conectarse entre ella y socializarse en un entorno propio, creando varios centros culturales e iniciativas, incluyendo equipos de fútbol, tiendas de productos españoles o grupos folclóricos, organizando fiestas y reviviendo la cultura propia. Evidentemente no es objetivo del presente estudio ahondar en las dimensiones de este asociacionismo y estimar los distintos centros; destaquemos únicamente que estos varios organismos se fueron ampliando y se generó un movimiento federativo que tuvo como resultado la creación en 1984 de la Federación de Asociaciones de Emigrantes Españoles en Holanda (FAEEH), un ente que nos interesa traer a colación en tanto que ha tenido que ver con una propuesta filmica que más adelante consideraremos.

Clausuremos esta introducción histórica con el último asunto al que nos hemos referido, a saber, la cuestión del asentamiento, pues si bien ya hemos comentado que era una ardua tarea la de encontrar alojamiento dada la poca oferta de alquiler que había, un hecho al que además debe añadirse el desarrollo de ciertas corrientes xenófobas que no querían arrendar pisos a extranjeros, era sin embargo condición *sine qua non* para la reagrupación familiar y, por consiguiente, para una instalación en el país con vistas a largo plazo. A pesar de las trabas y de la voluntad de retorno de muchos de los emigrados, naturalmente hubo quienes finalmente decidieron permanecer en Holanda, siendo especialmente interesante atender a cómo lo plantea Andrés Sorel en 1974 dado que al escribirlo en esa fecha éste era un asunto candente y, por tanto, lo considera sin la perspectiva que tenemos hoy en día sobre cómo fue su asentamiento y permanencia definitiva: *“Extranjeros trabajadores, 190.000, un 5% de la población activa. Y problemas nuevos, como el del asentamiento, ya no una emigración meramente coyuntural y transitoria, que suponía sólo ganancia, sino en muchos casos de residencia, que fija sus familias en los barrios viejos abandonados o en casas ofrecidas por las propias empresas en zonas modernas, y con los que es preciso tener una política propia, de asimilación aquí, más que de segregación, tradicional a otros*

países, política que obliga a la 'inversión'"¹⁴³¹.



Llegada de trabajadores españoles a la estación de Eindhoven, imagen publicada en la revista *Carta de España*, núm. 686, 2012, p. 15.



Imagen obtenida de: BOOGAARD, Gerda van den; GIL-TORESANO CUEVAS, Vicente: *Hogar Español. Spanjaarden in Schijndel. Españoles en Schijndel*. Schijndel: Hogar Español, 2011, p. 41.

Una vez contextualizada en términos históricos la emigración española en los Países Bajos, atendamos a continuación a aquellos films que abordan este asunto, debiendo precisar que pocos títulos españoles existen al respecto, mientras que sí que hay algunos más significativos realizados en Holanda, ya sea por parte de la propia comunidad emigrada o por los holandeses. Por consiguiente y, a propósito de las realizaciones españolas, merece la pena que comencemos por un título que apenas tiene relevancia para nuestro tema, en tanto que no gira en torno a la emigración de los años sesenta o setenta, sino que centra su atención en un desplazamiento muy posterior. Nos referimos al largometraje de ficción titulado *Mi dulce* (Jesús Mora, 2001), en el cual el motivo de partida aducido para que una mujer española viva en Holanda no responde a cuestiones económicas sino a razones familiares. El argumento del mismo parte de Laura, una chica de quince años que vive con su padre y su hermana, siendo esta última quien tuvo que tomar las riendas de la familia dado que su madre se marchó a vivir a Holanda, un país que, a pesar de estar siempre fuera de campo, tiene una gran importancia para el desarrollo de la historia. Esta familia reside en Barcelona, exactamente en el Raval -un barrio fundamental por lo que a la inmigración se refiere- y todos los personajes que aparecen en el film son de un bajo nivel económico, mostrando a los jóvenes del instituto como chicos desengañados de todo y muchos de ellos metidos en drogas. Sin embargo, el detonante de la acción es la carta que un traficante le entrega a la joven protagonista de parte de su madre junto con una fotografía de la misma, en la cual le pide perdón por haberse marchado y quiere verla. Tras la lectura de la misiva la chica sólo piensa en reencontrarse con ella, algo que no le

¹⁴³¹SOREL, Andrés: *4º Mundo. Emigración española en...*, Op. Cit., pp. 175-176.

permite su hermana; no obstante, más allá de cuestiones del guión que exceden el interés de nuestro estudio, aquello que nos concierne es tener en cuenta qué poco se dice de Holanda o del porqué la madre de la muchacha eligió este país: únicamente sabemos que vive allí con un holandés y que ambos regentan un restaurante de comida española. Es interesante, sin embargo, que se especifique cuál es allí su trabajo y que justamente éste tenga algo que ver con la cultura española en términos gastronómicos, pues en muchos films documentales sobre la emigración se incide en la presencia de establecimientos españoles en el extranjero; valga a modo de ejemplo el capítulo “Desde las entrañas” de la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour, 2007), entre otras propuestas.

Mencionado este caso de exiguo interés, es preciso aludir a continuación a otra realización española cuya atención sí que gira precisamente alrededor del asunto que estudiamos, más exactamente nos referimos al caso de un mediodocumental titulado *Destino Holanda* (Amelia Hernández, Vicky Mas, 1988), producido por el IEE. Se trata de un documental focalizado en la emigración española en Holanda, articulada a partir de una serie de declaraciones de distintas personas que contribuyen a contextualizar y explicar cuáles fueron las características de la emigración a este país. Al mismo tiempo, estas personas conocen la situación de primera mano y representan perfiles muy diversos, pues además de los propios emigrantes, los testimonios aúnan profesores, asistentes sociales, representantes sindicales o miembros de asociaciones vinculadas a la emigración, abordando todas ellas en conjunto asuntos trascendentales tales como las gestiones precisas para emigrar, el contexto laboral, la reagrupación familiar, las relaciones con los holandeses, la adaptación, la discriminación o el retorno.

Asimismo, vinculado con la emigración a este país, debemos destacar la existencia de un material de no ficción que desconocemos si es de producción española u holandesa, así como tampoco sabemos por quién o quienes fue realizado, aunque es de una fecha bastante temprana: nos referimos a *Manifestaciones de españoles en Holanda* (1975?), cuya duración es de 17 minutos. Esta propuesta muestra imágenes de una manifestación celebrada en alguna ciudad holandesa para reclamar las libertades, la amnistía y actuar en contra de la pena de muerte, dirigiéndose la multitud hacia el Consulado General de España y contando con personas que sostienen banderas de distinto signo tales como republicanas, del Partido Comunista Español e ikurriñás. Igualmente, también contiene imágenes de una sentada en Ámsterdam para luchar contra la pena de muerte de Garmendia y Otaegui. Pero bien, al margen de esta realización existen también nutridos materiales filmados por la propia comunidad española emigrada a este país, debiendo aludir al respecto a una propuesta producida por el Centro Cultural Miguel Hernández, así como una serie de documentos audiovisuales debidos a la colonia española de Eindhoven. En ambos casos y especialmente en el segundo mencionado, las fechas de realización de los films nos ubican en un momento bastante actual y, por consiguiente, posterior al periodo de auge de la emigración española de los sesenta; no

obstante, nos ha parecido oportuno hacer hincapié en la existencia de estas iniciativas que destacaremos a continuación en tanto que ponen en evidencia, no sólo la permanencia de españoles en los Países Bajos, sino la potencia e importancia que todavía hoy tiene su movimiento asociativo. Tal es así que en ellos se da buena cuenta de la celebración de varios festejos y, en definitiva, de la relevancia que ha tenido para la comunidad española el permanecer en contacto y revitalizar cuestiones y tradiciones del país de origen. Refirámonos primero, no obstante, al caso de la realización emanada del Centro Cultural Miguel Hernández, una organización a la que ya nos hemos referido anteriormente en relación a la importancia que tuvo como importante foco politizado, algo que queda todavía más reforzado al atender al título que ahora nos referimos, es decir, *Tierra larga: Campaña para Cuba* (Centro Cultural Miguel Hernández, 1994). Como ya puede intuirse por el nombre, no se trata en esta ocasión de una iniciativa centrada en las vivencias de la propia comunidad emigrada, sino que, por el contrario, se focaliza en la política y porvenir de otro país, aunque el vínculo que mantiene con la comunidad española es evidente en tanto que se trata de una realización promovida y realizada por ésta, a pesar de que no gire en torno a ella misma. Más concretamente, se trata de una filmación del acto de clausura de toda la campaña efectuada en el mencionado centro para actuar en favor del pueblo cubano, incluyendo no sólo imágenes de éste sino también varias declaraciones del personal asistente, todos ellos preocupados por manifestar su solidaridad con Cuba ante la situación de bloqueo que vivía con los Estados Unidos.

En cuanto a los materiales relativos a Eindhoven, cabe decir que existen numerosos films realizados por la propia comunidad española vinculada a distintos centros de esta ciudad, conservando al respecto filmaciones de diversos actos realizados fundamentalmente en el Centro Español de Eindhoven y en el Círculo Español de Strijp Eindhoven. Básicamente éstos muestran imágenes de actuaciones teatrales, fiestas navideñas o veladas flamencas, entre otras. Además, si bien la mayoría de ellos son recientes, algunos son de fecha bastante antigua, caso por ejemplo de *Carnaval 1988* (Juan Espinosa, 1988), *Círculo Español de Strijp. Eindhoven San Nicolás* (1994), *Centro Español de Eindhoven. San Nicolás* (1996), *Círculo Español de Eindhoven. Curso de baile flamenco* (1997), *Colonia Española de Eindhoven* (1998), *Centro Español de Eindhoven. Navidad* (1999), *Colonia española de Eindhoven. Navidad 1998* (1998), *Grupo de baile del Centro Español de Eindhoven, durante un festival flamenco en Maastricht* (1999) o *Centro Español de Eindhoven. Navidad* (Coro Infantil Navideño del Centro Español de Eindhoven de 1998) (1999). No obstante, a pesar de ser documentos interesantes en tanto que evidencian la buena salud de la que goza el asociacionismo español en los Países Bajos, consisten simplemente en filmaciones de estas actividades y, por consiguiente, no presentan evaluaciones ni incluyen comentarios sobre la vida

española sino que únicamente dan buena cuenta de las actividades y festejos que celebran¹⁴³². Indiquemos también que igualmente existen filmaciones de actos organizados por parte de la Federación de Asociaciones de Emigrantes Españoles en Holanda, es decir, la F.A.E.E.H., caso de vídeos como *F.A.E.E.H. Exposición 50 años de emigración* (2012), *F.A.E.E.H. Presentación del libro Mi casa es su casa* (2012) o *F.A.E.E.H. Medallas de emigración* (2012). Evidentemente tienen mayor interés en general las realizaciones anteriores a la década de los 2000; sin embargo, hay una de 2008 que es especialmente digna de consideración: *Fakkeltocht 2008 Eindhoven. Marcha de las antorchas (24-12-2008)* (2008) y así lo es en tanto que se trata de un registro de la presencia española en la marcha de las antorchas, una manifestación pacifista que se empezó a celebrar en 1992 a causa del atentado racista que tuvo lugar en esa fecha contra inmigrantes procedentes de varios países de Europa.

Mencionada la existencia de algunas de estas propuestas realizadas por la propia comunidad emigrada, es preciso acto seguido valorar la existencia de producciones holandesas, todas ellas de no ficción, que giran en torno a la emigración española, debiendo referirnos a títulos como *Elecciones a los Ayuntamientos en Holanda* (Wim Haner, 198?); “Nederland is Vol!” (2003), una entrega del programa televisivo *Andere Tijden; NPS. Verkleurde Tijden* (2004); y *Volver a las raíces* (Jeffrey Grote, Rory van den Berg, Ellis Bakker, Catherina Kooij, 2010). De todas estas las más relevantes son las tres mencionadas en último lugar y, por ello, las consideraremos con mayor detenimiento; antes, sin embargo, es preciso referirnos a la propuesta citada en primer lugar, consistente en una realización televisiva sobre las elecciones a los ayuntamientos en Holanda y en la cual aparecen representantes de partidos políticos en la emigración así como también políticos, emigrantes y asociaciones de emigrantes españoles¹⁴³³.

Por lo que respecta a la realización destacada en tercer lugar, *NPS. Verkleurde Tijden* (2004), cabe decir que estamos ante un mediometraje de no ficción en torno a la colonia española de Eindhoven, articulado todo él a partir de los testimonios que constituyen los propios emigrantes y, si bien cede la palabra a unos pocos, éstos abordan varios temas de importancia crucial tales como la nostalgia, el asociacionismo, el futuro, el regreso, el idioma o la identidad. Asimismo, además de

¹⁴³²Como hemos indicado, existe una gran profusión de este tipo de materiales y, además, buena parte de ellos han sido digitalizados y se encuentran disponibles para visualizar en línea. En ese sentido destaca especialmente el canal de Youtube *Kanaal van extremigrante* (<https://www.youtube.com/user/extremigrante/videos>) y una página web relativa a la emigración española en Eindhoven que recoge cuantiosos materiales audiovisuales (<http://www.emigracioneindhoven.dse.nl/Audiovideo.htm>)

¹⁴³³Dada la naturaleza de esta realización y su dimensión política es oportuno concretar quienes son los testimonios que en ella aparecen y cuál es su orientación política: José María Cano, representante de la embajada española en la Haya; Francisco Delgado, emigrante; Estevez, representante del PSOE; Manuel Galán, representante de la F.A.E.E.H.; Juan Herrera, presidente de la Comisión de Extranjeros del Ayuntamiento de Zaandam; Ibáñez, representante del PCE; José Luis Ramírez, representante municipal; Ramón Varela, representante de la Federación de Asociaciones de Padres de Familia en Holanda; y Zarazate, profesor.

estas cuestiones, también se menciona la repercusión que tuvo para la comunidad española la televisión, pues en este documento se expone que Philips¹⁴³⁴ decidió traer de España programas grabados para que así los españoles que laboraban en esta empresa tuvieran una distracción¹⁴³⁵, aludiendo al acuerdo alcanzado con Televisión Española para que grabasen programas y por medio de la embajada se los hicieran llegar. Por lo que respecta a la nostalgia, este asunto es precisamente el que abre el film, pues es uno de los emigrados, Nicolás Fernández del Pino, quien entona la canción, ya aludida en repetidas ocasiones, de “El emigrante” de Juanito Valderrama, una tonada de la que otra española, Priscila Díaz, dice que siempre le evoca este sentimiento¹⁴³⁶. En relación al asociacionismo, Gigi Luengo, hijo de emigrantes españoles, comenta que la comunidad española se reúne para jugar a las cartas u otros juegos, así como para charlar, igual que se hace en los hogares de pensionistas de España para lograr no sentirse solos, mostrándose imágenes que dan buena cuenta de las congregaciones de españoles para satisfacer momentos de ocio. Igualmente, también se alude a los lugares en los que durante la década de los sesenta se reunían, destacando al respecto tres sitios en concreto: el parque Philips, el parque del Evoluón y los centros españoles; sin embargo, aparte de todo esto, aquello que se define como un elemento fundamental para el asociacionismo en Eindhoven es el fútbol, concebido como el motor que impulsó la vida asociativa¹⁴³⁷. El futuro y el regreso son otros aspectos destacados en esta realización, un tema a propósito del cual un testimonio, Marcelo Rojo, comenta que cuando termine de trabajar quiere irse temporadas a España, si bien no siempre dado que en Holanda están sus hijos y nietos, sosteniendo que éstos son quienes le tienen atado al país, un asunto que como hemos visto se destaca en una cantidad abundante de films sobre el asunto¹⁴³⁸. También la cuestión idiomática se subraya en muchas propuestas y, en este

¹⁴³⁴Existe un capítulo de un programa televisivo que aborda la historia de Strijp, la Philips, el Evoluon y Eindhoven y tiene en cuenta la presencia española a pesar de no se focalizarse totalmente en este asunto, nos referimos al capítulo titulado “Lichtstad Eindhoven” (2000), perteneciente a la serie *De Wandeling*, cuyo nombre podríamos traducir por “El Paseo”. Se trata de un programa de senderismo que proponía descubrir asuntos culturales e históricos de Brabante, correspondiente a la cadena brabantona *Omroep Brabant*. Asimismo, y en el ámbito televisivo podemos traer a colación la existencia de imágenes filmadas en la televisión local de *Eindhoven ETV* de la exposición realizada en Veldhoven sobre la emigración española en Eindhoven en el marco del Festival Cultural Cult & Tumult celebrado en 2005.

¹⁴³⁵Gigi Luengo, emigrado español de segunda generación, es el encargado de explicar este asunto y lo expone en los siguientes términos: “[...] *Philips, quien les contrató, tomó algunas iniciativas recreativas. Philips decidió traer de España programas grabados de televisión para que así pudieran recrearse los casi seiscientos españoles de los dos campamentos residenciales, El Pinar y El Prado, con la televisión española*”.

¹⁴³⁶Tal como ya hemos comentado anteriormente, esta canción aparece aludida por muchos emigrantes casi como un símbolo de la nostalgia que supone abandonar la patria, una cuestión que este testimonio resume del siguiente modo: “*Esta canción habla sobre la nostalgia, la pena de dejar España y que nunca la olvidaremos... y siempre que la oímos dejamos escapar alguna lágrima... así pasa siempre, a pesar del tiempo*”.

¹⁴³⁷Gigi Luengo lo explica tal que así: “*El fútbol creó la vida asociativa de la colonia española de Eindhoven. En el campamento residencial El Prado se formó el primer equipo español de fútbol de Eindhoven y toda la colonia participaba en la fiesta del fútbol. Esto creó una necesidad asociativa, actividades ocio-culturales y a raíz de esto nació el Centro Español de Eindhoven*”.

¹⁴³⁸Concretamente dice lo siguiente: “*Sí claro, ya que ellos son más holandeses que españoles... Han nacido aquí... Nos ha pasado por ejemplo durante las vacaciones en España cuando tenían entre ocho y doce años que íbamos al pueblo cuatro o cinco semanas y a las dos semanas ya cansados decían: '¿Papá, cuando nos vamos*

caso en concreto, se sostiene que el motivo por el cual muchos no han aprendido el holandés es porque, tanto los propios emigrantes como los empresarios que les contrataron, percibieron la emigración como algo temporal y, por consiguiente, no era preciso aprender la lengua del país de destino. El último asunto que hemos distinguido de entre las varias cuestiones que considera este film es aquel que tiene que ver con la identidad de los emigrados, un tema sobre el que de nuevo detectamos respuestas parejas a las ya manifestadas en otras realizadas, pues por su parte Marcelo Rojo comenta que en España le denominan “*el holandés*” mientras que en Holanda es etiquetado como “*el español*”, de modo que, como con muy buen tino sostiene, “*en los dos lados soy ya extranjero, allí el holandés, aquí el español*”. Gigi Luengo, correspondiente a la segunda generación de emigrados, afirma que hay momentos en los que no sabe si es español, holandés o tal vez las dos cosas, pues es como si “*te balanceas entre dos culturas*” y es que su padre, quien ya regresó a España, lleva a Holanda en el corazón puesto que “*Holanda es un añorado sentimiento que nunca desaparecerá*”; inclusive él mismo afirma, refiriéndose a las costumbres culinarias, echar de menos platos holandeses cuando está en España.

Por lo que respecta a la producción aludida en segundo lugar, *Nederland is Vol!* (2003), corresponde a una entrega del programa televisivo holandés *Andere Tijden*, realizado por las productoras AVRO & NPS. Se trata de una propuesta articulada no sólo por el testimonio de emigrantes españoles sino también por un narrador y por un par de holandeses que se encargaron de reclutar a personas en España para llevarlas a trabajar a su país. A partir de la gestión de todas estas voces se pretende realizar un acercamiento a la emigración española en Holanda focalizando la atención básicamente en la reagrupación familiar y en el impacto que tenía el partir a otro país para la integridad de la familia; de ahí que la realización se centre únicamente en el testimonio de los miembros de un par de familias para así poder ver el punto de vista de los padres y el de los hijos. Antes de referirnos a las declaraciones de los mismos es preciso aludir al modo según el cual se plantea el tema, empezando el episodio con un narrador que, a diferencia de la mayoría de casos comentados, al principio no es sólo una voz en *over* sino que directamente aparece como un presentador que introduce aquello que el espectador verá a continuación. Tal es así que éste, cuyo nombre es Hans Goodkop, alude ya de entrada a la cuestión de la reunificación familiar, así como a la llegada primero de los hombres y luego de las mujeres e hijos. Asimismo, también se encarga de precisar el contexto histórico en el cual se hallaba en aquel momento Holanda y la necesidad imperante que había de reclutar obreros, especialmente para la industria metalúrgica, naval, textil y para la construcción, refiriéndose también al estado de la economía holandesa del momento y a las gestiones emprendidas para reclutar en España una mano de obra que se preveía temporal. Después

para casa?, y yo les decía: ‘¡Si estamos en casa...!’, y ellos: ‘¡No, a la casa de Holanda!’”.

de esta breve introducción, el espectador ya puede ver a los testimonios de emigrantes que incluye la propuesta, a quienes nos referiremos un poco más adelante, pues también en este momento tienen especial importancia dos individuos que se encargaron de la recluta de españoles para laborar en empresas de los Países Bajos, exactamente se trata de T. de Vries, ex-jefe de la inmigración en Utrecht, y A. Lagerwaard, cabeza de reclutamiento en Verolme. De las declaraciones del primero es especialmente interesante la claridad con la que expresa que no se pretendía la integración de los emigrantes en tanto que la concepción que se tenía de esta inmigración pasaba por apreciarla como un movimiento meramente temporal (*“Esta gente venía temporalmente y luego volverían y cuestiones como la integración pues no procedían”*). Por lo que respecta al segundo citado, depara su atención en la gran cantidad de españoles que deseaban emigrar a Holanda, pues entre 1960 y 1966 viajó treinta veces a España para contratar personal y al preguntar a los parados si querían irse allí a trabajar muchos eran los que lo deseaban.

Después de estas declaraciones nuevamente cobra protagonismo el narrador para focalizar mejor el tema de la propuesta, es decir, lo orienta hacia el asunto de la reunificación familiar de los emigrantes, de tal modo que se alude a que, si bien inicialmente eran los hombres los que se iban, luego las mujeres, por petición de la empresa, recibían un permiso oficial de residencia y así evitaban ser repatriadas al cabo de tres meses. Tal hecho suscitó un malestar a los holandeses en tanto que temían por la falta de viviendas, puesto que aquellas familias autóctonas que regresaban de Nueva Guinea e Indonesia debían tener alojamiento prioritario con respecto a los emigrantes¹⁴³⁹. Una vez contextualizado el tema de atención, la realización cede la palabra a los testimonios correspondientes a las familias Obeso (J. Obeso, I. Obeso-Sánchez) y Fernández (M. Fernández, A. Fernández-Caracoba), en total seis personas, es decir, dos matrimonios y un hijo de cada uno de ellos (E. Obeso y S. Fernández). El matrimonio apellidado Fernández ubica la causa de su partida en razones de corte económico tales como que no les alcanzaba el dinero; y el hombre, M. Fernández, consideró que emigrar sería positivo para poder pagarle a su hijo los estudios. Por lo que respecta a la familia Obeso, el marido, J. Obeso, expone que en España trabajaba a dos kilómetros de casa y que vio en la emigración la posibilidad de ahorrar un dinero y poderse comprarse una *scooter* para ir al trabajo con mayor comodidad, mientras que la mujer quería comprar un piso. Sin embargo, el trabajo allí no le resultaría nada cómodo al tener que laborar en

¹⁴³⁹Citemos las palabras exactas empleadas por parte del narrador: *“Sin mujeres ni hijos, pero una cosa es el dicho y otra el hecho, pues en los veranos venían ellas con un visado de tres meses y encontraban enseguida trabajo, y ellas también por petición de la empresa recibían de Asuntos Sociales un permiso oficial de residencia, así la justicia no los podía repatriar al cumplir los tres meses. Rápidamente surgió el problema, ellas no podían quedarse, esas eran las reglas y los argumentos: la falta de viviendas, muchas familias holandesas volvían de Indonesia y Nueva Guinea y políticamente era inaceptable que éstas no tuvieran viviendas y los emigrantes y sus mujeres sí. Pero también era inaceptable que a las mujeres de los emigrantes se las echara, pues las empresas y nuestro estado del bienestar necesitaba esa mano de obra. Entre ministerios, reglas e intereses, en un año, la ley de inmigración se hizo más flexible”*.

la metalurgia, pues estaba acostumbrado a estar en una oficina, así como la experiencia tampoco fue fácil para su mujer una vez decidió seguirle a Holanda, pues si bien explica que desde el tren vio casitas de paja preciosas y le parecía que iba hacia el paraíso, poco positivos le resultaron los primeros años. En cuanto a la oferta de trabajo, J. Obeso explica que hallar trabajo era muy sencillo, así como su esposa expone que poco después de llegar asistió a misa en la Iglesia de Santa Mónica, un lugar en el que el propio sacerdote preguntó quienes eran los recién llegados y si querían trabajar, encontrando empleo como señora de la limpieza y, según cuenta, teniendo que trabajar mucho más que una mujer holandesa encargada de las mismas tareas. Por lo que respecta a la señora A. Fernández-Caracoba, ésta consiguió faena en la fábrica Reckitts, una empresa que, según indica T. de Vries, contrató a muchas esposas de obreros emigrados y que, aun sin tener permiso de trabajo, las empleaba porque necesitaba mano de obra y les era conveniente contratarlas a pesar de que les faltara este documento.

En relación a la experiencia de los hijos, éstos describen como un proceso doloroso la partida de los progenitores; E. Obeso explica que fue llevada a un internado y tuvo que ser recogida por su madre porque enfermó de añoranza, así como S. Fernandez expone que tenía un hermano que fue a parar a un internado en Murcia mientras que él se quedó con su abuela. A su vez cuenta que se acuerda de cuando regresó su madre en tanto que lucía muy distinta de la gente del pueblo al llevar un vestido muy bonito y el pelo corto -la madre explica que a pesar de la pena que sentía, no quería volver a España sin dinero porque la gente cuestionaría qué había ido a hacer a Holanda-, considerando que su progenitora, en el fondo, se siente culpable de haberles dejado. De hecho, su hermano no quiso irse a vivir a Holanda y sólo iba allí durante las vacaciones; cree, además, que ahora la historia vuelve a repetirse, aunque ya es distinto al ser él un adulto, pues son ahora sus padres los que regresan a España y él se queda en Holanda, entendiendo que éste es “*el precio a pagar*” por haber emigrado. Asimismo, añade que él no les haría jamás a sus hijos lo que le hicieron sus padres, pues a su entender “*emigrar me parece un salto al vacío, muy incierto y para mi la certeza es muy importante*”. Igualmente E. Obeso afirma que ella tampoco emigraría, si bien reconoce que tampoco les ha ido tan mal y, justo con estas declaraciones, termina una propuesta que, como vemos, gira especialmente en torno a la cuestión familiar y cómo esta unidad se ve afectada al producirse un movimiento migratorio.

Considerados estos títulos es preciso referirnos al último citado, es decir, al mediometrage documental titulado *Volver a las raíces* (Jeffrey Grote, Rory van den Berg, Ellis Bakker, Catherina Kooij, 2010), un encargo de la FAEEH¹⁴⁴⁰. Por tanto, estamos ante una iniciativa estrechamente

¹⁴⁴⁰Debo agradecer a la Sra. Pilar Carnicero, del Centro Español de la Casa de Veenendaal, su amabilidad y disponibilidad en facilitarme el visionado de este mediometrage.

vinculada al asociacionismo de la emigración española y, como tal, incluye en distintos momentos varios centros españoles y atiende a la celebración de festividades. Sin embargo, fundamentalmente lo que pretende es ofrecer un retrato de la emigración hacia este país a partir de un número reducido de individuos mediante los cuales quiere transmitir una imagen coral muy completa en tanto que éstos proceden de diversas regiones españolas, no todos son de la primera generación y han ejercido distintos empleos. Estos testimonios no corresponden a personalidades relevantes en términos históricos ni tampoco a historiadores, sino que se trata de una apuesta que desea mantener viva la memoria de la emigración, cediéndole la palabra a gente que la ha protagonizado y que, por consiguiente, tiene mucho que decir sobre sus experiencias. Exactamente el film se focaliza en la memoria de cinco personas, filmadas en distintas ciudades de Holanda y, en algún caso, desplazándose por este país; concretamente las urbes que aparecen son las siguientes: Hengelo, ciudad y municipalidad de la provincia de Overijssel, ubicada al este; Capelle aan den IJssel, ciudad y municipalidad de la provincia de Holanda meridional, al oeste de los Países Bajos y al este de Rotterdam; Rotterdam, ciudad de Holanda meridional y también situada al oeste; y Veenendal, ciudad y municipalidad de la provincia de Utrecht, ubicada en el centro. Por lo que respecta a los nombres de los testimonios y sus procedencias, concretamente éstos son Amadeo González González, de Asturias; Enrique Iglesias, de Galicia; Dolores Sánchez Martín, de Andalucía; Juan Martín Morillo y Antonia Jiménez Chíncoa, también de Andalucía y, a diferencia del resto, retornados a su tierra. Todos ellos son los auténticos protagonistas de la realización, pues si bien ésta incluye algunas pocas imágenes de archivo, carece de narrador y, por consiguiente, todo el peso de la misma recae en las experiencias y valoraciones de éstos, considerando tanto su pasado como sus previsiones o deseos de futuro. De hecho, cabe decir que todos ellos presentan su estancia en los Países Bajos con valoraciones globales positivas, sin destacar en ningún caso que hayan sido víctimas de xenofobia o hayan tenido un mal recibimiento por parte de la sociedad holandesa; todo lo contrario, se trata de proyectos exitosos y sus protagonistas se encuentran profundamente integrados en la sociedad de acogida. Destaquemos al respecto algunas de sus opiniones comenzando por el caso de Amadeo González, quien partió formando parte de la emigración asistida, pues si bien en España trabajaba en la calderería de barcos en Asturias, decidió acudir a una oficina de empleo y apuntarse para emigrar y acentúa, con especial interés, lo bien organizado que estaba el viaje: partieron desde Gijón en dos autobuses recorriendo la carretera del Norte hasta Irún, luego Beovia y allí subieron a un tren en coche litera hasta Utrecht, donde les dividieron según donde tenían que ir. Un periplo que, según el testimonio, estuvo muy bien y con todo perfectamente organizado, así como también fue satisfactoria la residencia en la que les alojaron, donde había un cocinero y dos mujeres para atenderles y, si bien dormían en literas, describe la casa como un lugar comfortable. Asimismo, también éste incide en la situación que vivió en España en el marco de la

contienda y los años posteriores, destacando que jamás olvidará las carencias que sufrió en la posguerra y el clima de violencia, describiendo al fascismo, la falange, los requetés, la Guardia de Asalto -aunque fue disuelta en 1940 y, por tanto, no tuvo ningún papel en el primer franquismo- y la Guardia Civil como “*los enemigos públicos de todos los españoles. No tenías derecho a hablar; no tenías derecho a decir nada*”. Por lo que respecta a su trabajo en Holanda, revisita junto a su mujer la fábrica donde trabajó, Roc Twente (Voormalige Stork Fabriek); a propósito de este asunto el montaje alterna imágenes actuales -un horno de fundir, una grúa, aprendices...- con otras del pasado, mostrando a los obreros en sus lugares de empleo.

También es positiva la valoración que ofrece de sus vivencias en el extranjero Enrique Iglesias, quien además protagonizó un retorno fallido a España, pero antes de comentar esta cuestión es preciso mencionar que, antes de irse a Holanda, a los dieciocho años ya vivía en Inglaterra trabajando en hoteles o en cualquier cosa que le surgiese, regresando a los veinte para hacer el servicio militar, casándose, teniendo una hija y trabajando como soldador. Sin embargo, afirma que consideró que en España no había nada que hacer y para poder comprar una vivienda se propuso emigrar un año; no obstante, su mujer no quiso quedarse sola y se marchó con él y, a los seis meses, regresaron para recoger a la hija y llevársela también. Sin embargo, tal como suele suceder, ambos tenían una visión de la emigración como algo temporal y provisional, aunque en aquella época tenían bastantes gastos y no ahorraban lo suficiente¹⁴⁴¹ para volver y se fueron quedando más tiempo, aunque cuando él tenía cuarenta años y la hija diez decidieron volver a España. Ese era el momento propicio para que él todavía fuera suficientemente joven para encontrar trabajo -en Holanda se dedicaba, y todavía en 2009, a la construcción de barcos- y la hija pudiese adaptarse bien a la escuela, así que contrataron un camión de mudanzas y partieron a España; sin embargo, a los diez meses ya regresaban a Holanda en tanto que, si bien este país sufría una crisis, también España estaba perjudicada, un asunto que resume del siguiente modo: “*En el 86 no era Holanda el único país de Europa que estaba atravesando una crisis. Pero yo no lo sabía, no sabía que la crisis en España era tan grande. [...] Cuando llegué a España entonces me di cuenta que la crisis era mayor que en Holanda. Yo aguanté diez meses, pero después de los diez meses le dije a la mujer: ‘yo aquí me muero, yo me voy’*”. No obstante, no valora negativamente el hecho de haber tenido que regresar, pues como bien dice “*bueno, una pena no, porque yo en Holanda soy feliz*”. Asimismo, sí que afirma que ahora le gustaría volver a España para pasar allí los últimos años y disfrutar del buen

¹⁴⁴¹La cuestión de los ahorros de los emigrantes es, sin duda, un tema esencial y este testimonio resume su experiencia del siguiente modo: “*En principio no tuvimos intención de quedarnos aquí por mucho tiempo. Como todo el mundo queríamos trabajar los dos, comprar un apartamento, como todo el mundo, y luego volver. Pero después del primer año vino el segundo, y por aquel tiempo teníamos bastantes gastos, nos gustaba salir y esas cosas y el dinero no nos daba para ahorrar para comprar la casa. Así que decidimos quedarnos un año y otro y otro... hasta el día de hoy, 2009, y aquí seguimos*”.

tiempo, de ahí que quiera intentar convencer a su mujer, aunque precisa que no le importaría quedarse en Holanda, si bien le gustaría volver al pueblo donde nació¹⁴⁴². Empero, él insiste en lo bien adaptado que está en la sociedad holandesa, así como subraya tener amigos españoles; asimismo, participa del asociacionismo asistiendo a una fiesta gallega en Rotterdam, sosteniendo que le gusta relacionarse con la gente y que le conoce todo el mundo, así como lo define como “*una parte de Galicia en Rotterdam*” [Fig. 183]. Más tarde, además, también le vemos en el “Hogar Recr. Cult. Andalucía” [Fig. 184], donde varios emigrantes juegan a los naipes; no obstante, lo más relevante a tener en cuenta es la importancia que éste concede a que su hija entienda el gallego, pues si bien ella no lo habla, comenta que cuándo él se expresa en este idioma ella le contesta en español, algo que le satisface profundamente en tanto que durante el franquismo no podía expresarse en esta lengua¹⁴⁴³.



Fig. 183



Fig. 184

Muy interesante es también el testimonio de Dolores Sánchez en tanto que es la única integrante del film que corresponde a la segunda generación de españoles en los Países Bajos. En este caso se trata de una mujer que llegó a los seis años a Holanda, desde Andalucía, cuyo padre ya había realizado una primera emigración, inicialmente interior y dirigida al norte peninsular, Bilbao y Navarra, así como también a Valencia. No obstante, en enero de 1970 partió a los Países Bajos y tres años más tarde le siguió también su esposa, dejando a su hija en España, algo que le marcó de

¹⁴⁴²Es interesante atender a cómo analiza el porqué de querer volver, algo que expresa en los siguientes términos: “*No sé, no sé, es la cuestión de que tengo sesenta y cinco años. Me hago mayor y quiero volver, algo así. No te podría decir el porqué, cuál es el motivo, por qué. Aquí no tengo ningún problema. Conozco a todo el mundo, todo el mundo me conoce. No solamente los españoles aquí, pero también los holandeses en el pueblo. Las nuevas generaciones no, pero los mayores, me saludan siempre, porque llevamos treinta años juntos. Yo aquí no tengo ningún problema, yo creo que ese deseo de volver lo tengo en mi cabeza, eres español, vas a cumplir sesenta y cinco, así que regresas. Eso es lo que pienso, pero no tengo ni idea, no sé*”.

¹⁴⁴³Exactamente esta cuestión idiomática la expresa del siguiente modo: “*Aquí en esta casa hago con mis hijos lo que mis padres hicieron conmigo al hablar entre nosotros nuestro propio idioma. Si hablo gallego con mi hija, ella me contesta en español. Yo me pongo muy contento porque esto significa que mis hijos entienden el gallego, durante el régimen franquista estaba prohibido. Nosotros, gallegos y españoles, salíamos a la calle y no nos atrevíamos a hablar gallego, en realidad no sé por qué, quizás porque había muchos policías y si hablabas gallego en aquel tiempo, podías ganarte una buena bofetada. Y así eran las cosas. Nosotros siempre hablábamos español fuera de casa y en casa gallego*”.

niña con una triste remembranza: *“El recuerdo que me ha quedado de aquella época mayormente cuando mi madre también emigró a Holanda en el año 1973 y yo me quedé atrás, fue el vacío de nuestra casa”*. Sin embargo, en el marco de unas vacaciones, sus padres vinieron a España para llevársela a ella y a su hermano, teniendo que ir luego, por consiguiente, a un colegio holandés y aprender el idioma. En este momento el film presenta imágenes de archivo sobre una escuela de acogida de Heemskerk frecuentada por hijos de emigrantes, incluidos españoles, con testimonios de una profesora que explica que sólo a partir de dieciséis niños se podía organizar un grupo. Asimismo, la propuesta también repasa en la percepción que tiene Dolores sobre el retorno, un asunto interesante en tanto que, a diferencia del resto, pertenece a la segunda generación y, al respecto, sostiene que si bien los sentimientos te los llevas a tu tierra -en su caso a Martín de la Jara- en el fondo eres consciente que allí no tienes futuro y que en cambio en Holanda tienes la vida hecha, aseverando lo siguiente: *“Nosotros estamos aquí bien, mis hijos han nacido aquí, mis hijos crecen aquí también, mis hijos forman parte de la sociedad holandesa. Y lo que yo pasé cuando tenía doce años eso no se lo quiero hacer pasar a mis hijos”*. Menciona, por consiguiente, dos cuestiones clave como son la importancia que tienen los hijos como factor decisivo para no regresar, así como también algo muy habitual en la segunda generación de emigrados que es el no querer que sus hijos vivan las mismas circunstancias que ellos en tanto que son conscientes de la dificultad que entraña haber vivido en dos lugares distintos. Además, afirma que realmente siempre pensó que regresaría hasta que advirtió que tenía su vida en los Países Bajos cuando se casó y tuvo hijos, negándose a hacer lo que hicieron sus padres y el resto de los emigrados españoles que es vivir en un sitio pero pensar constantemente en otro¹⁴⁴⁴.

Los otros testimonios que incluye el documental son el matrimonio formado por Juan y Antonia, dos personas que, a diferencia del resto, sí que han regresado a España, concretamente a Andalucía. La propuesta permite ver lo que para ellos es un día normal en sus vidas y muestra a Juan cogiendo la moto para ir al huerto y ambos exponen cómo fue su experiencia en Holanda y los motivos que les impelieron a emigrar. Concretamente él explica que se marchó en enero de 1960 y que, si bien de entrada tenía previsto partir a Francia, vino de los Países Bajos un paisano suyo dispuesto a llevarse con él a quince personas entre las que debía estar su hermano, pero éste se echó atrás y él decidió partir en su lugar. El motivo vuelve a ser nuevamente el deseo de adquirir una vivienda y poder estar más un poco más desahogados en el futuro, concretando que al marcharse

¹⁴⁴⁴Este asunto, de gran importancia, lo aborda tal que así: *“Durante muchos años siempre tuve la idea de que volveríamos a España... años. Cuando tuve conciencia mental y físicamente que mi sitio estaba aquí en Holanda fue cuando conocí a mi marido, cuando me casé, cuando nacieron mis hijos, entonces fue cuando me negué, seriamente me negué, a vivir la vida que habían vivido mis padres. Y junto con mis padres, el resto de los emigrantes españoles, año tras año quedarse físicamente aquí, pero mentalmente día a día, estar pensando en España y lo que dejaste allí”*.

dejó aquí a su mujer con seis mil pesetas. Su esposa subraya lo desagradable de la situación, pues sólo llevaban un par de meses casados, pero era preciso ganar dinero y creía que en nada él le podría arreglar los papeles y partir ella también, si bien tuvo que esperar nada menos que catorce meses. Sin embargo, al cabo de los años terminaron por volver de Holanda dado que los hijos partieron antes y, por consiguiente, no les compensaba quedarse allí solos; aun así Juan subraya que volver no deja de ser una situación bonita y triste al mismo tiempo en tanto que regresas pero dejas atrás compañeros y amigos. En definitiva, estas declaraciones, junto con todo el resto de exposiciones de los testimonios, contribuyen a presentar una estancia en Holanda caracterizada como una experiencia agradable y ejemplifican procesos exitosos de integración en la comunidad de acogida, convirtiendo el regreso en un proyecto agradable, pero para nada en un imperativo.

Estimadas estas producciones, así como también aludida la existencia de materiales filmados por la propia comunidad española, comentemos a continuación para finalizar este punto que también los españoles aparecen en algunos noticiarios holandeses; caso destacable es el de *Foreign Newsreels*, en varias de cuyas entregas hacen acto de presencia. Sin embargo, no se pretende mostrar a los emigrantes y sus condiciones de vida sino que más bien aparecen en el marco de cuestiones más concretas y no únicamente limitadas a su estancia en Holanda, piénsese por ejemplo en la alusión a un grupo de estudiantes españoles antifranquistas o bien en las imágenes que se ofrecen de la emigración estacional pero no en este país sino en Francia¹⁴⁴⁵.

3.2.2.4.3.- REINO UNIDO

Refirámonos en este punto a la emigración española dirigida al Reino Unido, un país de destino que presenta una serie de singularidades con respecto a los otros ya considerados y que ahora valoraremos para así constituir un breve marco histórico que luego nos permitirá ubicar, como es debido, los films que abordan la presencia española en esta tierra. Estas particularidades distintivas son las siguientes: la ausencia de un acuerdo bilateral entre España y el Reino Unido, lo cual supuso que la emigración se desarrollara mayormente por vías ajenas a la asistida¹⁴⁴⁶; una

¹⁴⁴⁵Las referencias exactas de las noticias dedicadas a los españoles pertenecientes al *Foreign Newsreels* son las que siguen: nº 12 (1963) [Masacre de autoridades españolas], nº 1128 (1965) [Trabajadores temporeros españoles en París], nº 1937 (1969) [Estudiantes españoles antifranquistas], nº 1961 (1969) [Demostraciones de trabajadores antifranquistas en Bruselas], nº 2705 (1971) [Escuela de toreo española en Francia], nº 3704 (1973) [Experiencia española], nº 4048 (1974) [Apertura de la ceremonia francesa del Partido Obrero Socialista Español], nº 4508 (1975) [La bomba del banco español en París].

¹⁴⁴⁶En parte esta cuestión puede constituir una explicación para el hecho que no haya una abundante bibliografía sobre la emigración española a este país, aunque ello no es óbice para que existan algunas investigaciones de gran calidad, destacando especialmente los siguientes: DURÁN VILLA, Francisco R.: *La emigración española al Reino Unido*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral, 1996; DURÁN VILLA, Francisco R.: *La emigración gallega al Reino Unido*. Santiago de Compostela: Obra Social de Caixa Galicia, 1985; ISLA, Lala (Coord.): *Aventuras en la nostalgia. Exiliados y emigrantes*

mayor focalización en un sólo sector laboral, concretamente el de los servicios; una mayor presencia femenina que en el resto de casos, siendo un destino frecuente para estudiantes y *au pairs*, así como también en ocasiones se difuminaron las líneas divisorias entre los emigrados económicos y estos otros tipos de personas que optaron por desplazarse. Consideraremos a continuación todas estas cuestiones apuntadas, comenzando por contextualizar la presencia española en el Reino Unido en tanto que, a diferencia de otros casos, este país contaba ya con una cierta tradición como lugar de destino migratorio; sin embargo, fundamentalmente las emigraciones españolas allí dirigidas cabe ubicarlas en el marco de los movimientos políticos del siglo XIX y, por consiguiente, éstos respondían a cuestiones de corte político antes que económico. Ya anteriormente, en el apartado correspondiente al exilio y en relación al siglo XIX, hemos aludido a los movimientos originados tras la Guerra de la Independencia, es decir, una vez Fernando VII declaró nula la Constitución de de Cádiz (1812), provocando a la sazón el exilio de los liberales¹⁴⁴⁷. Posteriormente y tras el pronunciamiento del general Riego se reinstauró el régimen constitucional, dando lugar al Trienio Liberal que concluiría con el pronto restablecimiento de la monarquía absolutista del ya citado rey tras la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, quienes en defensa de los acuerdos de la Santa Alianza apoyaron a Fernando en la reinstauración del absolutismo. Evidentemente en este contexto se produjeron exilios de liberales, debiendo destacar que la mayoría de los que partieron de Cádiz en 1823 primeramente se refugiaron en Gibraltar, si bien luego partieron hacia Inglaterra siendo éste el único país dispuesto a darles asilo y fundamentalmente se establecieron en Londres, destacando especialmente al respecto el barrio de Somers Town¹⁴⁴⁸. La idea de la presencia española en el Reino Unido anterior a la ola migratoria de los años sesenta es una cuestión interesante a tener en cuenta porque implica que ya con anterioridad existían asociaciones españolas, debiendo destacar que si bien en 1780 se creó la primera de ellas, denominada *Spanish Club*, ésta estaba conformada por un colectivo de caballeros británicos amantes de la gastronomía española y partidarios de los exiliados liberales ya instalados en el país; asimismo el exilio liberal español del siglo XIX organizó diversas tertulias y reuniones¹⁴⁴⁹. Entrado el siglo XX se crearon organizaciones como el *Club Español* en 1920, así como también el *Hogar Español*, fundado en 1941, centro impulsado por Pablo Azcárate y Juan Negrín, el cual desempeñó un papel fundamental para los

españoles en Londres. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, 2008; LUIS BOTÍN, Marga de: *Espanoles en el Reino Unido. Breve reseña, 1810-1988*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Colección Emigración, 1988; POZO GUTIÉRREZ, Alicia: *Emigración española en Inglaterra: prácticas asociativas, integración e identidad*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 2/2005.

¹⁴⁴⁷Véanse al respecto las páginas 95-105, 111-116 del presente estudio.

¹⁴⁴⁸Sobre esta cuestión es especialmente interesante consultar el siguiente estudio: LUIS BOTÍN, Marga de: *Espanoles en el Reino Unido. Breve reseña...*, *Op. Cit.*, pp. 17-24.

¹⁴⁴⁹Sobre el movimiento asociativo de esta cronología véase: LUIS BOTÍN, Marga de: *Idem*; POZO GUTIÉRREZ, Alicia: "Significado y articulación de espacios asociativos españoles en el Reino Unido: entre lo político y lo sociocultural". 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. 90-93.

republicanos españoles exiliados a causa de la Guerra Civil. Un tipo de movimiento asociativo que obedecía a unas peculiaridades muy determinadas y que Alicia Pozo Gutiérrez define muy adecuadamente en los siguientes términos: “*Al margen de su cariz político o apolítico, lo que surge como característica común es el estar dirigidas a un colectivo de un nivel socio-económico determinado que abarca a intelectuales, exiliados políticos, personas de negocios, comerciantes y profesiones liberales*”¹⁴⁵⁰.

Antes de proseguir y aludir al asociacionismo posterior es preciso detenernos en las características que ya hemos comenzado a apuntar de la emigración que en los sesenta se dirigió a este país, siendo importante retomar el asunto de la inexistencia de un acuerdo bilateral entre España y el Reino Unido, un hecho que provocó que los flujos migratorios no se pudiesen regular desde España y que, por tanto, aquellas personas que querían partir lo hiciesen con pasaporte de turista para luego registrarse en el Reino Unido en el *Home Office*, al margen, por tanto, del Instituto Español de Emigración. Dicho de otro modo, que no existiera tal acuerdo provocó que la emigración no pudiese ser asistida, pero no supuso que los emigrantes se dirigieran hacia otro territorio sino que la presencia en este país es considerable a tenor de las cifras que lo prueban¹⁴⁵¹. Refirámonos al respecto a unos cuantos datos que lo demuestran meridianamente: si en 1911 había trabajando en el Reino Unido 3.700 españoles, en 1961 esta cifra se incrementó por nada menos que un 463 por 100¹⁴⁵². Asimismo subrayamos que, igual que sucedía en los casos mencionados previamente, existe una divergencia notable entre las cifras que proporcionan las fuentes británicas y aquellas relativas a los datos españoles, pudiendo citar al respecto que entre los años 1946-1973 se encontraban en el Reino Unido, según datos de origen británico, un total de 105.898 españoles¹⁴⁵³, mientras que las estadísticas españolas calculan para el año 1970 una cantidad de 39.014 personas, para 1975 la cifra alcanzaría 51.329 y en la década siguiente estaríamos hablando de 40.041 para 1980 y de 69.362 para 1987-1989¹⁴⁵⁴. Por otra parte, no podemos menospreciar un asunto clave que se empezó a desarrollar aproximadamente a partir de la década de los años setenta y que consiste en la llegada de numerosos profesionales, estudiantes y *au pairs* que, naturalmente, no se pueden considerar en la misma clasificación que los emigrantes económicos, aunque sin embargo no deja de tratarse de

¹⁴⁵⁰POZO GUTIÉRREZ, Alicia: *Ibid.*, p. 93.

¹⁴⁵¹Que no se llegara a un acuerdo bilateral no significa que no se hubiese intentado, un asunto que resumen muy bien las siguientes palabras de Carlos Sanz Díaz: “*La perspectiva de firmar en 1960-1961 un acuerdo bilateral para regular la emigración en sectores como la hostelería y el servicio doméstico no llegó a prosperar; aparentemente por el desinterés por parte española en reconocer el status laboral al servicio doméstico. Tampoco fructificó un proyecto de Acuerdo de Intercambio de Trabajadores Practicantes discutido entre 1961 y 1962 [...]*”, en SANZ DÍAZ, Carlos: “Las relaciones del IEE con otros países europeos...”, *Op. Cit.*, p. 224, nota 89.

¹⁴⁵²LUIS BOTÍN, Marga de: *Españoles en el Reino Unido. Breve reseña...*, *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁴⁵³DURÁN VILLA, Francisco R.: *La emigración española al Reino...*, *Op. Cit.*, p. 210.

¹⁴⁵⁴VILAR, Juan Bautista; VILAR, María José: *La emigración española a Europa...*, *Op. Cit.*, p. 82.

españoles residiendo en el Reino Unido. En el caso de las *au pairs*, además, también es preciso especificar que obtenían un permiso de residencia de doce meses con posibilidad de renovarlo por doce meses más sin necesidad de disponer de permiso de trabajo, convirtiéndose por consiguiente en una buena manera de encontrar un empleo si se carecía de uno en España.

En cuanto a periodizaciones sobre la emigración española al Reino Unido, advertimos que es factible distinguir diferentes ciclos, pues más allá de aquel fechado en el siglo XIX y del relativo al exilio republicano en el marco de la contienda, circunscribiéndonos al periodo de la emigración masiva Alicia Pozo Gutiérrez ha diferenciado entre una primera fase que comprendería entre 1960 y 1973 y que se caracteriza por la entrada de un gran volumen de extranjeros, algo que no fue tan abundante en la segunda etapa que abarcaría de 1974 a 1979, pues el primero de enero de 1973 entró en vigor una ley restrictiva por lo que a la permanencia en el país se refiere, dificultando en buena parte las posibilidades laborales del sector servicios durante los primeros cuatro años de residir en el territorio. El tercer periodo se ceñiría a la década de los ochenta, momento a partir del cual se promovieron políticas para frenar la emigración y se promulgaron nuevas normas de contratación¹⁴⁵⁵.

Otra cuestión significativa, aunque no la abordaremos en este punto sino en aquél dedicado a las ocupaciones desempeñadas por los emigrantes, es la que tiene que ver con la incorporación al mercado laboral británico, debiendo destacar al respecto que en el caso español la inmensa mayoría de trabajadores fueron contratados en el sector terciario y, más concretamente, laboraron fundamentalmente en la hostelería, restauración y servicio doméstico; posteriormente, también en medicina y enfermería. Por tanto, a diferencia de otros países, su presencia no se asocia tanto a industrias sino a este tipo de profesiones, una cuestión que sin duda repercute en la imagen que tenemos de la emigración a este país, frecuentemente más asociada a personas en concreto empleadas en sus respectivos lugares de trabajo que no a congregaciones de españoles que laboraban conjuntamente en una obra o fábrica. A ello cabría añadir un asunto planteado por Alicia Pozo Gutiérrez que pasa por considerar que existió una cierta indiferencia por parte de las autoridades españolas para con los emigrantes españoles en los primeros años de los desplazamientos masivos, quedando éstos desamparados y debiendo buscar ellos mismos soluciones en la nueva sociedad de acogida, de ahí que en muchas ocasiones se optase por la integración, sosteniendo esta autora que su objetivo era el de “*alcanzar la invisibilidad étnica, un proceso al que contribuye una política británica de inmigración restrictiva formulada en base a las llamadas 'relaciones raciales'*”¹⁴⁵⁶ aunque ello no implique el perder rasgos identitarios en términos

¹⁴⁵⁵POZO GUTIÉRREZ, Alicia: *Emigración española en Inglaterra: prácticas asociativas, integración...*, *Op. Cit.*, p. 7.

¹⁴⁵⁶POZO GUTIÉRREZ, Alicia: “Significado y articulación de espacios asociativos españoles...”, *Op. Cit.*, p. 85.

culturales.

Por lo que respecta a su distribución geográfica, cabe decir que muchos españoles se establecieron en Londres y su área metropolitana, aunque también es significativa su presencia en el condado de Surrey, así como en los Midlands, destacando especialmente ciudades como Nottingham, Birmingham o Leicester que poseían industrias en las que emplearlos; también se instalaron a lo largo de la costa meridional de Inglaterra, sobresaliendo al respecto el condado de Dorset por el gran peso que tenía por cuanto al sector hostelero se refiere. Según indica Marga de Luis Botín a propósito del caso en concreto de la ciudad de Londres, en el año 1984 de los 30.000 españoles allí residentes unos 7.000-8.000 vivían en el distrito de North Kensington, mientras que unos 4.000-5.000 habitaban en la zona de Victoria; los restantes cabía ubicarlos en Kentish Town, Camden Town y Finsbury Park en relación a la zona septentrional, en Harrow por lo que atañe a la parte este, en Fulham y Hammersmith por lo que respecta al sur-oeste y en Wimbledon en relación a la parte meridional¹⁴⁵⁷. Por lo que se refiere a su retorno u asentamiento definitivo, advertimos que, aunque a partir de la década de los años setenta se produjeron abundantes regresos, también hubo quienes decidieron permanecer en este país, debiendo subrayar que si bien anteriormente había una ley según la cual era obligatorio haber trabajado durante cuatro años de manera ininterrumpida en un mismo puesto de trabajo para poder obtener un permiso de residencia indefinido, en los sesenta se eliminó esta prerrogativa y, tal hecho, provocó una considerable cantidad de españoles autorizados a asentarse; traducido a cifras quiere decir que desde 1960 hasta 1984 el momento cumbre de mayor número de personas con dicho permiso se ubica en 1964 y 1965, con 7.800 cada año, seguidos de 1969, con 7.300 y 1970, con 7.100¹⁴⁵⁸. Estas personas, con el paso del tiempo y de manera todavía más acentuada que en el caso de otros países, se fueron integrando en la sociedad de tal modo que casi se invisibilizaron, algo que naturalmente llegó a la cima en el momento del ingreso de España en la Comunidad Económica Europea¹⁴⁵⁹.

En relación al asociacionismo de los años sesenta y setenta cabe decir que éste se focalizó mayormente en la urbe de Londres y en los condados más próximos. Debemos comentar también que, a pesar de que la emigración española se dirigiera a este país al margen de los cauces de la emigración asistida, ello no fue óbice para que el Estado Español no incidiera en el asociacionismo,

¹⁴⁵⁷LUIS BOTÍN, Marga de: *Espanoles en el Reino Unido. Breve reseña...*, *Op. Cit.*, pp. 146.

¹⁴⁵⁸LUIS BOTÍN, Marga de: *Idem*.

¹⁴⁵⁹Este asunto queda muy bien expuesto en las siguientes palabras de Carlos Sanz Díaz: “*Con el tiempo, fenómenos como la progresiva integración y posterior tendencia a la asimilación del colectivo español en la sociedad británica, la integración de los hijos en la escuela inglesa, y en definitiva el mayor contacto con las instituciones británicas, así como finalmente la equiparación de derechos entre españoles y británicos, a partir del ingreso de España en la CEE en 1986, hicieron cada vez menos relevante, en términos relativos, la labor asistencial desplegada por el IEE en el Reino Unido*”, en SANZ DÍAZ, Carlos: “Las relaciones del IEE con otros países europeos...”, *Op. Cit.*, p. 230.

creándose al respecto Casas de España¹⁴⁶⁰. Al margen de este tipo, también se generaron otras organizaciones de corte independiente, caso de aquellas que obedecían a criterios regionales de los asociados, así como también a raíz de la transición española comenzaron a proliferar asociaciones con explícito carácter político, ejemplo de ello puede ser Centro Cultural Antonio Machado o el Círculo Cultural Recreativo Miguel Hernández, ambos ubicados en Londres. Asimismo, tuvieron un peso relevante las Asociaciones de Padres de Alumnos y las Asociaciones de Padres de Familia. Igual que hemos destacado en otros casos, a partir de los setenta comenzó a nacer el movimiento federativo, creándose dos entes muy destacados como son la FAERU (Federación de Asociaciones de Emigrados Españoles en el Reino Unido) en 1975, la ACADE (Agrupación de Centros y Asociaciones de Españoles) en 1976, e incluso de menor relevancia había la UAPA¹⁴⁶¹.



Pablo L. Monasor: Proyección de cine en el club Antonio Machado, Londres, 1973, Archivo Carta de España



Sandy Brandt: Academia de Baile Flamenco de Perete en Kensal Rise, Londres, 1976, Archivo Carta de España

¹⁴⁶⁰Igualmente, la iglesia también tuvo un papel destacado, en parte por las Hermanas Carmelitas en Londres que se encargaron de ayudar a las españolas recién llegadas proporcionándoles orientación e incluso alojamiento, pero también tuvo gran importancia la Capellania Española, de la cual surgiría el Hogar Español.

¹⁴⁶¹A diferencia de otros países, el asociacionismo español en el Reino Unido tenía un cierto componente elitista, un factor que queda muy bien resumido en las siguientes palabras de Alicia Pozo Gutiérrez: “*Aunque por diferentes motivos y con una orientación política diferente, esta tendencia de las instituciones oficiales españolas en el Reino Unido a favorecer a una audiencia elitista en detrimento de un público más popular supone, hasta cierto punto, una continuidad con respecto a los precedentes asociativos históricos que examinábamos anteriormente con respecto a las sociedades y clubes españoles de Londres en los años cuarenta. Surge aquí la pregunta de hasta qué punto la casa de España en Londres tenía como función proporcionar un espacio de socialización, representación y apoyo al colectivo emigrante o aumentar el prestigio nacional de España entre las elites de la sociedad anfitriona. A juzgar por el análisis que prosigue, probablemente intentaba abarcar, en cierta medida, los dos objetivos*”, en POZO GUTIÉRREZ, Alicia: “Significado y articulación de espacios asociativos españoles...”, *Op. Cit.*, p. 99. En una línea pareciera podemos traer a colación la existencia de la Sociedad Hispánica de Southampton, un caso que evidencia la comunión de personas de distintos niveles culturales con inquietudes y que concretaron conferencias sobre el mundo hispánico en pos de mejorar conocimientos.

En conclusión, si sumamos la falta de un acuerdo bilateral y, por consiguiente, el poco papel que desempeñó el Estado Español en la gestión de esta emigración, la potenciación de la invisibilidad destacada por parte de Alicia Pozo Gutiérrez, la preeminencia laboral de apostar por trabajar en la hostelería o el servicio doméstico y la posterior llegada de una generación más joven y mejor cualificada que opta por este país, en el contexto de la libre movilidad que permite el espacio europeo y en el cual se confunden en ocasiones figuras de distinta naturaleza -estudiantes, *au pairs* o profesionales- todo contribuye a generar una imagen más difuminada de la presencia española en este país. A nuestro entender esta visión más desvanecida de la emigración puede haber repercutido en la imagen que de este desplazamiento ha ofrecido el cine español, también muy difusa y diluida. Es decir, si bien, por ejemplo, a propósito del caso alemán o francés existen films que lo abordan de una manera muy explícita constituyendo un tema fundamental para el desarrollo de los mismos, abordándose también en muchas ocasiones desde propuestas de no ficción, en el caso de este desplazamiento sólo podemos traer a colación algunas realizaciones de Miguel Orodea en el terreno de producciones británicas, si bien vinculadas a centros españoles. Ello no significa, sin embargo, que no existan otras en las que aparezcan españoles en el Reino Unido, pero en ellas la cuestión migratoria no es nunca el objeto de interés del film; tampoco se pretende mostrar una imagen de comunión o comunidad de españoles en el extranjero, sino que más bien se presentan personajes que, en el marco de unas circunstancias individuales, se han visto impelidos o han optado por una vida en dicho país. Recalquemos que cuando sostenemos que no hay producciones dedicadas a este tema, salvo las de Orodea, nos referimos exclusivamente a la emigración económica ubicada en torno a los años sesenta, pues sí que existen, en cambio, varios títulos recientes que se acercan al movimiento migratorio que está teniendo lugar hoy en día de jóvenes españoles que, ante la crisis y falta de empleo, parten al Reino Unido, unas representaciones que comentaremos más adelante. Ahora es preciso acercarnos a aquellos films que abordan la emigración de mediados del siglo XX, obviando por consiguiente las propuestas referidas al XIX -caso sobresaliente es el de *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)- o a la época moderna -piénsese, entre otros, en *Miguel y William* (Inés París, 2007)-. No obstante, como ya hemos comentado, apenas se insiste en la propia condición de emigrante, habiendo varios títulos que muestran personajes que por distintas razones viven en el Reino Unido, caso por ejemplo de una figura del film *La madre guapa* (Félix de Pomés, 1941) que labora en la sede londinense de la empresa en la que trabaja. Igualmente, también es digno de mención el caso de *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1970), un largometraje en el que, si bien aparece Londres, su acción se desarrolla en España en tanto que gira en torno al regreso de la hija del protagonista junto con su novio, hijo de un conde; la joven vuelve acostumbrada a un nuevo estilo de vida y a unas nuevas modas que son presentadas como modernas y ajenas al costumbrismo que representa la figura de su padre, Severiano. Éste, interpretado por Paco Martínez

Soria, es un hombre procedente del campo que se ha enriquecido gracias a la venta de unas tierras, aunque mantiene bien vivo su espíritu tradicional y campechano, haciendo gala de unas actitudes y costumbres que su hija quiere refinar para que se adecue a los nuevos aires que ha conocido en Londres. En definitiva, nos encontramos ante una película que enfatiza los valores populares por encima de los aires modernos y refinados que se atribuyen al extranjero, en este caso focalizados en el Reino Unido; un asunto que se remacha incluso al término del film cuando aparece la frase “*The End*”, un texto que borra Severiano con su boina lanzando la siguiente frase: “*No, hombre, ponlo en cristiano, que lo entendamos*” y acto seguido aparece el vocablo “*Fin*” [Fig. 185-186]. Pues bien, esta cuestión es una constante muy presente en aquellos títulos en los que aparece la emigración a este país o, por lo menos, la estancia de algún personaje en él; pensemos al respecto por ejemplo en un título como es *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972), un largometraje en el



Fig. 185



Fig. 186

cual la hija del protagonista pasa un tiempo en Inglaterra estudiando en un internado y, para tranquilizar al padre en cuanto a su moral y actitudes, le dice que no se preocupe, que ella sigue siendo “*muy española*”. Igualmente, la contraposición entre España y el extranjero a partir del caso inglés y vinculada nuevamente a unos estudios en el exterior, la hallamos por ejemplo en *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969), aunque sin embargo destaca por encima del resto un título como es *Las adolescentes* (Pedro Masó, 1975), una propuesta especialmente interesante para nuestro estudio en tanto que pone de manifiesto un par de cuestiones relevantes, a saber: en primer lugar, presenta una imagen negativa de la emigración a partir de la figura de un español que labora en el sector de los servicios, más exactamente un camarero que desea volver a España y que lamenta su aventura migratoria; en segundo lugar, exhibe la estancia en el extranjero como un riesgo para perder la inocencia y moralidad, incidiendo nuevamente en asuntos vinculados a la sexualidad a partir del caso de una joven española que, mientras realiza sus estudios en un internado londinense, termina metida en una red internacional de prostitución. Por lo que respecta al primer tema aludido, es relevante que muestre a un camarero en tanto que este empleo era el más habitual entre los españoles residentes en Inglaterra, pero todavía es más significativa la representación de la actitud que manifiesta este personaje, Andrés, para con la propia emigración: éste se encuentra profundamente desengañado de su experiencia y asegura que la emigración no es sino una suerte de trampa que, no sólo no permite una mejora económica, sino que encima termina con la dignidad

de las personas. A diferencia de otros países de los cuales se ofrecía una imagen edulcorada de la emigración, planteando que, si bien era una experiencia compleja, los españoles estaban bien fuera de la patria en tanto que contaban con el apoyo español -un caso especialmente destacado al respecto es, como ya hemos visto, el alemán, un asunto reforzado por la imagen ofrecida por el NO-DO- justamente ya hemos comentado que la emigración hacia el Reino Unido se debía realizar sin la asistencia del Instituto Español de Emigración a causa de la ausencia de un pacto bilateral, de tal modo que tampoco era preciso fomentar o insistir en las virtudes que tenía partir a este país. En relación al segundo tema mencionado, es decir, el trágico destino de la protagonista, cabe decir que se plantea el cambio de actitud que sufre una chica cuando conoce unas costumbres mucho más laxas y unos comportamientos más disipados que contrastan con su moralidad y porte introvertido del comienzo del largometraje. No obstante, su manera de ser, cambia al cabo de poco tiempo de estar en el internado londinense al entablar amistad con un par de chicas junto a quienes frecuenta peligrosas compañías, a causa de las cuales termina sumida en esa red de prostitución, una situación que más allá de lecciones y moralinas le permitió al realizador dirigir un producto bien acomodado en la moda del destape y que aguantó varias semanas en salas, proyectándose también en algunos cines del extranjero¹⁴⁶².

Asimismo, algunos films muestran directamente prostitutas españolas ejerciendo en el Reino Unido, pudiendo traer a colación la película *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1972), protagonizada por Carmen Sevilla en el papel de una meretriz que varios días al año se traslada a Londres donde tiene un cliente, aunque es una visita fija pero esporádica y tiene nula importancia para el desarrollo del film. Un poco más relevante es el caso de *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973), una propuesta articulada en torno a Santiago, un hombre soltero que lleva una vida tranquila regentando una pastelería en Madrid hasta que descubre que es adoptado y se entera de que su madre biológica, una española residente en el Reino Unido y que había sido pareja de un ministro del régimen franquista, está muy enferma y quiere conocerle. Ante tal situación el protagonista parte para encontrarse con ella, viajando a una pequeña isla inglesa en busca de una casa aislada que se llama Puerta Rosa y que resulta ser el prostíbulo que dirigía su madre, no

¹⁴⁶²Así se afirma en un artículo en el que se considera el film en los siguientes términos: “*La historia de la joven, Ana, que vive pacíficamente con sus papás en un pueblo de la costa y que, contra su voluntad, debe estudiar en Londres, permitía servir todas las demandas: en primer lugar el inevitable morbo de las adolescentes semidesnudas que, en este caso, se justifica al verse envueltas, por su mala cabeza, en una inverosímil red de productos pornográficos (¡cosas de los colegios de Londres!), más tarde, porque las malas compañías conducen a Ana por el camino de la perdición sufren un castigo justo por sus locuras casquivanas. El espectador, pues, se ha alimentado con la esperanza de que las adolescentes entren realmente en el tormento de la pornografía (y hay una violación con negro incluido que así lo promete), para conformarse al final con la idea de que si no tiene dinero para que sus hijas estudien en Londres, tiene al menos la esperanza de que en los colegios privados de monjas garantizan su integridad sexual*”, en “Moralina, erotismo y... Koo Stark”. *El País*, 06-11-1982.

pudiendo llegar a conocerla ya que ésta muere justo antes de su llegada. Sin embargo, a pesar de escandalizarse al primer momento y desear regresar a Madrid inmediatamente, no hay transporte hasta al cabo de un par de semanas así que se ve obligado a restar allí, una circunstancia que le lleva a conocer las cuatro chicas que laboraban con su progenitora y logra vencer un trauma sexual derivado de una mala experiencia que tuvo en su adolescencia con una prostituta. Por consiguiente, se plantea la estancia en esta isla como una suerte de liberación para un hombre reprimido y educado en una férrea moral. Tal es así que una vez vuelve a Madrid es precisamente en el marco de una misa cuando le asaltan los recuerdos de sus vivencias en Inglaterra y decide dejar a su madre adoptiva para empezar una nueva vida en Inglaterra, donde puede vivir más liberado y donde ha podido vencer la estricta rectitud y represión con la que creció. En otra dirección pero de nuevo vinculado en cierta manera con cuestiones de corte sexual deberíamos citar un título como es *Strip-tease a la inglesa* (José Luis Madrid, 1975), un film digno de mención en este estudio en tanto que tiene como protagonista a un matrimonio español que trabaja al servicio del lord de Belford; no obstante, la película no ahonda en cuestiones vinculadas a la experiencia migratoria sino que va por otros derroteros mostrando lo que sucede en un revuelto fin de semana en la apacible campiña inglesa.

En definitiva, tal como se puede advertir a partir de todo lo comentado, no son pocas las ocasiones en las que este destino se presenta como un lugar mucho más libre en cuestiones sexuales con respecto al caso español, algo que también hemos destacado a propósito de la emigración con destino a Francia. De hecho, todos estos films forman parte de un conjunto más amplio de producciones tardofranquistas que pretenden trazar una contraposición entre lo español y lo foráneo, así como mostrar que aquellos poco prudentes, a causa de la influencia extranjera, pueden sucumbir a las tentaciones de llevar una vida guiada por el placer; piénsese al respecto, entre otras propuestas, en títulos ejemplares como *Mi marido y sus complejos* (Luis María Delgado, 1969), *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971) o *Ligue Story* (Alfonso Paso, 1972). Nos hallamos, por consiguiente, ante un contexto y unos productos que, más allá de presentar un argumento en concreto, tenían por objetivo contraponer la España del momento con Europa, aludiendo por ello en numerosas ocasiones al mercado común, a los Planes de Desarrollo, al turismo, a lo que denominan “el nivel europeo” o a la propia emigración, todos ellos una suerte de temas que permitían trazar esta oposición entre lo local y lo exterior. Anteriormente, por ejemplo, ya nos hemos referido al film *Los que tocan el piano* (Javier Aguirre, 1968), un largometraje en el cual justamente la estancia en el extranjero le permite a un personaje convertirse en un ladrón de mayor categoría dado que, según indican, se ha formado en atracos “a nivel europeo”, una cuestión que en cierta medida reencontramos en un título como *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968) y en el cual, además, se alude al contexto anglosajón. A pesar de tratarse de un film que pretende

contraponer dos tipos de música representadas respectivamente por Concha Velasco y Manolo Escobar, en él hallamos frases dignas de ser destacadas como una pronunciada por un Guardia Civil que dice que, si bien la gente de pueblo es buena, “*hay una pandilla que está deseando ponerse al nivel europeo y hacer una burrada*”; de ahí a la conexión mencionada con el citado film de Javier Aguirre. Por lo que respecta a la cultura británica, precisamente en este largometraje aparece un camarero que sostiene que a él lo que le gusta es “*lo español, lo nuestro*”, aunque ello no es óbice para que justo al lado de un cartel del grupo *The Beatles* les pregunte a unos clientes si quieren tomar una copa en “*the rocks*”. Naturalmente esta asociación de Europa con una moralidad y sexualidad más permisivas las encontraremos en muchos otros títulos desvinculados del caso británico, piénsese por ejemplo en *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1972), una película en la cual una mujer le pregunta a otra si no ha engañado a su marido dado que “*está de moda, estamos en Europa, querida*”, o bien en *La vil seducción* (José María Forqué, 1968), donde se traza una doble contraposición entre pueblo y ciudad y España y el extranjero.

Sin embargo, insistamos en esta imagen que el cine español ofrece del Reino Unido como un lugar en el que es fácil corromperse, algo que también aparece en el largometraje *Cebo para una adolescente* (Francisco Lara Polop, 1974), cuyo argumento gira en torno a la relación que mantiene una joven secretaria con su jefe, optando éste por llevársela a Londres para lograr seducirla, consiguiendo que los padres autoricen a la joven a partir con él a cambio de concederles un crédito para que puedan comprarse una nueva vivienda. También se manifiesta una cierta animadversión hacia los británicos en un título como *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), en el cual el protagonista sostiene que “*estos ingleses se quedan con todo*”, mientras que en cambio en *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucia, 1967) se ofrece una doble imagen del Reino Unido, contrastando la rigidez del internado en el que reside la protagonista con la modernidad de un grupo de música *beat* que visita a la institución educativa. Exactamente el argumento de esta película gira en torno al personaje de Marisol, una joven estrella cinematográfica y Frank Moore, un realizador norteamericano, quienes mantienen una relación sentimental. No obstante, la chica está muy molesta de los chismes que lanza la publicidad sobre su vida y, pensando que es su prometido quien los ha divulgado, decide darle un escarmiento avisando a tres antiguos pretendientes para que acudan el día de la boda e impidan que tenga lugar el enlace. Entre estos tres uno de ellos es un británico que conoció cuando vivía en Londres como interna en un lujoso colegio, pues éste era el vocalista de un grupo que un día acudió a esta institución para dar un concierto, enamorándose la joven de él y decidiendo fugarse juntos, si bien luego resultó ser un aristócrata. Como muy bien destaca Pedro Sangro Colón a propósito de este relato, en él se manifiestan muchos tópicos británicos, desde una caricaturización de la rigidez inglesa ejemplificada en la directora del

internado o en la familia del joven, hasta el ambiente *hippie* del momento¹⁴⁶³.

También en esta línea de considerar que en el Reino Unido soplan vientos de modernidad y aludiendo al movimiento *hippie*, aunque en una dirección muy distinta del film que acabamos de mencionar, deberíamos citar el largometraje *La larga agonía de los peces fuera del agua* (Francisco Rovira Beleta, 1970), basada en una novela de Aurora Bertrana, *Vent de grop*¹⁴⁶⁴. En este caso el argumento gira en torno a un joven pescador de la Costa Brava, interpretado por Joan Manel Serrat, que se va a vivir temporalmente a Inglaterra tras conocer a una inglesa y enamorarse de ella, decidiendo ir tras ella una vez ésta regresa a su país. En Londres el joven lleva una vida bohemia, cantando por las calles a cambio de dinero, un tipo de vida no tan distinto del que lleva cuando se va a vivir a una comuna *hippie* en la isla de Ibiza, un entorno que al final tampoco termina de convencerle. En cualquier caso, más allá de detalles superfluos de corte argumental, lo que nos interesa es la imagen que se transmite del Reino Unido como un lugar de libertad y modernidad.

Asimismo, en un ambiente bohemio vive el protagonista español del film *El factor Pilgrim* (Santi Amodeo, Alberto Rodríguez, 2000), un joven llamado Francisco que reside en Londres ganándose la vida y malviviendo junto a un británico con quien compra productos de segunda mano y los revende más caros en un mercadillo. De lo mismo subsiste un joven italiano a quien un día Francisco le compra unos objetos que resultan tener un gran valor, pues son la prueba de que existió un tal David Pilgrim, compositor de las canciones que luego tocarían *The Beatles*. Pero más allá de este hilo narrativo, aquello más significativo para nuestra investigación es ver la curiosa mezcla que se produce entre un grupo de inmigrantes en Londres: los compañeros del protagonista español, además de un británico, son el ya citado italiano, un chico que vive de lo que puede vendiendo en mercadillos, a pesar de su aspiración a convertirse en pintor y ser hijo de una familia acaudalada, y un joven sueco que les generará no pocos problemas dadas sus constantes excentricidades¹⁴⁶⁵.

¹⁴⁶³Exactamente este asunto lo expresa tal que así: “*La primera historia, por ejemplo, acerca a los espectadores españoles al mundo británico mediante un conjunto de tópicos que contraponen la flema de la rígida educación inglesa -caricaturizada aquí mediante el personaje de la directora del internado o la aristocrática familia de Marvin Walker -con la modernidad y el ambiente hippy del mundo de la psicodelia propio de los años sesenta londinenses, representado por Marvin y su grupo beat. Se reivindicán así, desde una desenfadada visión cómica, una cierta libertad y rebeldía -como las que asume la protagonista- ante la contención propia de la vida rutinaria y la presión educativa*”, en SANGRO COLÓN, Pedro: “Las cuatro bodas de Marisol”. En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.): *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Siglo XXI, 2012, sin paginación (ebook).

¹⁴⁶⁴BERTRANA, Aurora: *Vent de grop*. Barcelona: Alfaguara, colección Ara i ací, 1967.

¹⁴⁶⁵En el film tiene una importante función la voz en *over* del protagonista, transcribamos a continuación qué dice de las expectativas y realidades que éste tenía al llegar a Londres: “*Es curioso el efecto persuasivo que generó sobre mí la ciudad pollo. Aún recuerdo como aterricé, cargado de grandes planes y mayores propósitos, sin embargo no había sino plantado un pie en el aeropuerto y todas mis prioridades se esfumaron como pensado. Me hice maestro en lo referente a vivir en un agujero y ejercer profesiones infames, arreglé chimeneas en todo Broadway, hice de jardinero en Clapham, me recorri las pizzerías y McDonalds del West End... Mi biografía no tardó en adquirir la geometría y trayectoria de un perdedor sin remedio, hasta que tropecé con Bruce, de él aprendí las ventajas de una buena sociedad mercantil*”.

Si avanzamos cronológicamente, esta liberalidad del país también se expresa en la representación que de él se ofrece como lugar en el que apostar por profesiones como la interpretación. Refirámonos, por tanto, a títulos que presentan a protagonistas que quieren ejercer como actores o actrices, caso del personaje principal de *Pasión de hombre* (José Antonio de la Loma, 1989), una película donde una mujer se encuentra ejerciendo esta profesión en Londres temporalmente, o también podemos mencionar un film reciente como es *14 Days with Victor* (Román Parrado, 2010), cuyo protagonista es un joven de dieciocho años que en Londres entabla amistad con Martin, un pintor que lo emplea como modelo y Anna, una fotógrafa, pasando catorce días juntos.

Anteriormente ya hemos aludido a la importancia que tuvo el Reino Unido como país de destino para estudiantes y gente que quería aprender el inglés, si bien con posterioridad a las fechas paradigmáticas de la emigración española, asunto que refleja un título como es *El efecto mariposa* (Fernando Colomo, 1995), protagonizado por un joven que parte junto a su madre a Londres para estudiar un máster de Economía, ciudad en la que ya estaba residiendo su tía con la que acaba manteniendo un romance. Un film que, por consiguiente, ya nada tiene que ver con la emigración española y que, junto con otros títulos, evidencia la fácil movilidad entre países comunitarios del espacio europeo. Piénsese al respecto en otros largometrajes como *El punto sobre la i* (Dot the I, Matthew Parkhill, 2003), una propuesta que presenta a una española residiendo en el Reino Unido y que de entrada tiene previsto contraer matrimonio con un inglés, así como también hay películas cuyos protagonistas corresponden a descendientes de españoles e ingleses, valga a modo de ejemplo el caso de *Proyecto Dos* (Guillermo Fernández Groizard, 2008).



Fig. 187

Asimismo, también debemos destacar la existencia de realizaciones actuales que se aproximan a la emigración española acaecida anteriormente, mencionemos al respecto un par de cortometrajes, ambos debidos a realizadoras gallegas; nos referimos a *Aurelia* (Milena Martínez, 2011) y *Galicia. Portobello Road* (Adriana Pérez Páramo, 2015). Por lo que respecta al primero se trata de una iniciativa en clave documental que

aborda las vivencias de Aurelia, una emigrante lucense, oriunda de la pequeña aldea de Ferreira, quien partió a Londres para trabajar como personal de servicio y laboró en casas de famosos y ricos, llegando incluso a trabajar para el batería de The Beatles, Ringo Starr; por ello tiene una fotografía con su limusina [Fig. 187].

En relación al segundo corto citado, en este caso éste es una ficción cuya acción está filmada en el 323 de Portobello Road, es decir, en el célebre restaurante *Galicia*. Sin embargo, la trama que desarrolla es una invención y tiene que ver con el cambio de pareceres que existe entre dos generaciones de emigrantes, más exactamente entre María, madre de Celtia, quien tiene la oportunidad de vender el restaurante que ha poseído durante más de cuarenta años a una cadena de supermercados y su hija, quien siempre ha estado frustrada con su empleo y ha soñado con dirigir este establecimiento. Celtia quiere, pues, que su madre se quede, no quiere irse, un punto de partida que les supondrá recordar tiempos pasados e intercambiar opiniones, hablando una curiosa mezcla de inglés y gallego que conforma lo que se ha convenido en llamar *galinglish*.

Avanzando en el tiempo y ubicándonos en la actual emigración española, en este caso sí que podemos afirmar que existe un documental dedicado íntegramente a tal asunto, concretamente se trata de *En tierra extraña* (Icía Bollaín, 2014), film basado en el testimonio de una serie de jóvenes españoles residentes en la ciudad de Edimburgo y que consideramos en el punto dedicado a la representación cinematográfica de la emigración hoy en día¹⁴⁶⁶.

Valorados todos estos films españoles, detengámonos en las ya anunciadas realizaciones británicas de Miguel Orodea, exactamente nos referimos a *Sobre el retorno y las perspectivas de la emigración* (Miguel Orodea, 1979), *Nationality: Emigrant* (Miguel Orodea, 1980) y *Letter to Spain* (Miguel Orodea, 1989). El contenido del primer documental ya es hartamente evidente gracias a su título, mientras que el segundo aborda la emigración española al Reino Unido en cuatro partes: trabajo, educación de los hijos, derechos y centros comunitarios; una realización producida por el Polytechnic of Central London, la Federation of Spanish Associations in the UK y el Antonio Machado Club. El tercero citado se aproxima a la emigración española dirigida al Reino Unido hace treinta años, valorando el papel que han desempeñado tanto para la economía española como para la británica. Evidentemente, al margen de estas propuestas, el cine británico anterior se había acercado en algunas ocasiones a la presencia española aunque no a la temática de la emigración¹⁴⁶⁷; valga a modo de ejemplo un título como *The House of the Spaniard* (Reginald Denham, 1936). Se trata de un largometraje de ficción protagonizado por un joven británico residente en Liverpool que pierde su empleo y, por error, es contratado por una empresa española de transporte dirigida por un tal Pedro de Guzmán, un hombre misterioso que vive en una inquietante casa cerca de los pantanos

¹⁴⁶⁶Véanse al respecto las páginas 1128-1132 de esta investigación.

¹⁴⁶⁷Alusiones a españoles o temas de este país ya los encontramos en el cine británico anterior a los años veinte, véanse al respecto -sin ánimo de exhaustividad- títulos como *Spanish Coronation Bullfight* (British Mutoscope and Biograph Company, 1902), *A Spanish Episode* (London Cinematograph Company, 1909), *Inez, A Spanish Beauty* (Urbanora, 1911), *Love and Spanish Onions* (Martin Film Company, 1915), *Billy's Spanish Love Spasm* (W. P. Kellino, 1915) [Homeland Productions], *Tubby's Spanish Girls* (Frank Wilson, 1916) [Hepworth Manufacturing Company], *A Spanish Love Spasm* (Billy Merson, 1917) o *Spanish Beauty Queen* (British Screen Productions, 1928).

fuera de Liverpool. Un hombre fallece cerca del lugar y el personaje principal lleva a cabo ciertas pesquisas que provocan que sea secuestrado y enviado a España en el marco de la Guerra Civil, aunque al final es socorrido y puede escapar gracias a la hija del español, Margarita de Guzmán.

E igualmente también esta cinematografía ha representado a españoles en films dedicados de una manera más amplia a la inmigración, piénsese al respecto en *Negocios ocultos* (Dirty Pretty Things, Stephen Frears, 2002), un film de ficción que gira en torno a la difícil situación y desamparo en el que viven los inmigrantes ilegales en Londres, considerando el tema del tráfico de órganos. El protagonista del mismo es Okwe, un nigeriano que de día conduce un taxi y por la noche labora de recepcionista en un hotel de ínfima calidad y en el cual trabajan numerosos inmigrantes, tanto legales como ilegales. Justamente el director de éste es Juan, un español que se dedica al tráfico de órganos e intercambia pasaportes a cambio de riñones, interpretado por el actor Sergi López, a pesar de tratarse de un film totalmente inglés. Al enterarse de que Okwe era médico en su país -se vio obligado a partir al ser falsamente acusado de matar a su mujer- opta por presionarlo para que se una a su operación clandestina como cirujano, algo que el nigeriano rechaza de entrada. A partir de aquí el guión desarrolla una compleja trama, con múltiples situaciones al límite, pero aquello que nos interesa es constatar cómo la figura del español aparece precisamente vinculada a la industria hotelera, aunque en esta ocasión sea además mezclado en turbios negocios. Asimismo, Abby Hinsman recalca en la relevancia que tiene el hecho de que el organizador de este negocio, Juan, sea él mismo un inmigrante, pues supone mostrar la aventura migratoria como un verdadero *cul-de-sac*¹⁴⁶⁸.

También en el panorama de las producciones británicas en torno a la actual emigración española encontramos varios títulos: valgan a modo de ejemplo tres propuestas dirigidas por realizadores españoles que han emigrado justamente al Reino Unido y que, a través de su obra, pretenden reflejar sus propias experiencias y/o las de otros compatriotas. Concretamente nos referimos a un largometraje documental, *In Brum* (Iban González, 2012), y a dos webseries tituladas *Expats* (Pedro H. Lajero, 2013) y *Spaniards in London* (Javier Moreno Caballero, 2014). La producción mencionada en primer lugar aborda la vida de ocho españoles emigrados en Birmingham procedentes de distintas partes de España, así como también con diferentes profesiones y edades para proporcionar una imagen más poliédrica del perfil de españoles que residen en esta ciudad, coloquialmente denominada Brum -de ahí el nombre del film- y que, fundamentalmente, explican sus vivencias y cuáles eran y son sus objetivos a lograr en esta urbe. En cuanto a las webseries citadas, la primera de ellas corre a cargo de tres jóvenes hispanohablantes, dos españoles, Pedro H.

¹⁴⁶⁸Véase al respecto HINSMAN, Abby: "Suturing the Wound of Globalization: Immigration and Organs in Dirty Pretty Things". *Mediascape. UCLA'S Journal of Cinema and Media Studies*, invierno 2011, sin paginación. Consultable en: http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_DirtyPrettyThings.pdf

Lajero en calidad de director y Héctor Mingote como director de fotografía, y Jan Van Berg, venezolano, guionista y productor. Los tres se consideran a sí mismos expatriados y, como tales, pretenden mostrar, siempre con sentido del humor, sus vivencias cotidianas en tanto que extranjeros en Londres, inspirándose en los hechos que les suceden a ellos o a otros inmigrantes, estando todo el reparto formado justamente por emigrados¹⁴⁶⁹. La webserie citada en segundo lugar es una propuesta que gira en torno a las aventuras que viven cuatro españoles emigrados en el Reino Unido y, de hecho, es el propio realizador quien también se encarga del proceso de rodaje, edición y postproducción, tratándose tanto en este caso como en el precedente de propuestas de coste muy bajo. No obstante, éstas han logrado cierta visibilidad cosechando buenos números de audiencia en sus episodios dispuestos en línea¹⁴⁷⁰.

Considerados estos casos, cuya unión entre ellos estriba en que los tres son producciones británicas a pesar de estar creadas y dirigidas por españoles emigrados, mencionemos un par de propuestas que corren a cargo de directores no españoles, así como tampoco británicos; nos referimos a la realización *Le mythe de la cinquième île* (Mohamed Said-Ouma, 2007), una película de La Reunion, y *The Job Seeker* (Benjamin Huguet, 2013), un cortometraje británico filmado por un director francés. Pues bien, en el primer caso se trata de un largometraje documental que gira en torno a una persona de la isla Bourbon que decide emigrar a Londres, trazando un paralelismo entre un pasado en el cual los habitantes de la isla eran esclavos y deseaban partir a América y un presente en el que el sueño se dirige a Europa y, concretamente, a la capital británica. En esta urbe el protagonista debe sobrevivir, esperando encontrarse con antillanos y africanos mientras que, sin embargo, convive con gente de procedencias europeas que también han acudido a Brixton en busca de un mejor devenir: una española, un noruego, sicilianos y croatas son sus compañeros en el extranjero. Por lo que respecta a la propuesta citada en último lugar, se trata de un cortometraje documental focalizado en un español, Fernando, quien como muchos otros a causa de la crisis económica decidió emigrar en 2012 e intentar buscar suerte en Londres. La película se centra en las vivencias de este hombre, quien había sido marino y poseedor de un triste pasado, debiendo subsistir de ocupa en Londres y acudiendo desesperadamente a entrevistas de trabajo.

En definitiva, terminemos este punto afirmando que la emigración española al Reino Unido no ha sido un tema que haya tenido una gran presencia en la cinematografía española, si bien sí que se alude en varias ocasiones al paso de personajes por Londres -detectamos una gran focalización en dicha ciudad- y se ofrece en los setenta una imagen de este país como un lugar muy libre y

¹⁴⁶⁹La totalidad de los episodios puede visionarse mediante su canal de Youtube, cuyo nombre de usuario es *Expats London*, véase al respecto el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/user/expatslondontv/videos>

¹⁴⁷⁰Todas las entregas pueden verse en la cuenta de Vimeo del realizador, he aquí su enlace: <https://vimeo.com/morenocaballero/videos>

permisivo en cuestiones de corte moral. Este destino sirve a menudo, igual que también sucedía en el caso francés, para trazar una contraposición entre lo español y lo extranjero, entre las costumbres y educación españolas y las foráneas, de una manera un tanto parecida a las comparaciones que se establecen entre campo y ciudad y los valores representativos de cada uno de estos dos lugares. Pero si bien la experiencia migratoria de los sesenta hacia este país no ha gozado de gran atención, es decir, no existen títulos para el Reino Unido equivalentes a *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) o *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) para el caso francés y alemán respectivamente, el cine reciente, en cambio, ya sea en producciones nacionales o extranjeras, sí que ha deparado en este asunto, dedicando propuestas cuyo guión estriba en la actual emigración española hacia el Reino Unido, aproximándose al asunto bajo ópticas distintas y tanto desde el ámbito de la ficción como del documental.

3.2.2.4.4.- DESTINOS SECUNDARIOS

Considerados con mayor o menor detenimiento, según el caso, los principales destinos europeos de la emigración española, mencionemos a continuación, sin ahondar en ello, la existencia de algunos títulos que muestran la presencia de españoles, en el siglo XX, en otras zonas europeas mucho más secundarias; igualmente, también aludiremos a la emigración a los Estados Unidos y a otros países al margen de Europa. Si empezamos por referirnos a países europeos en los que la presencia española fue más episódica, comencemos por citar el caso de Italia, un lugar que, dada su coyuntura económica en la década de los sesenta, es obvio que no podía convertirse en destino para la emigración española. De hecho, también los italianos protagonizaron importantísimas emigraciones a Europa y, por ello, en muchos documentos cinematográficos aparecen al lado de los españoles; no obstante, casi fueron los españoles quienes les sucedieron en el tiempo, de la misma manera que, en cierta medida, éstos luego serían sustituidos, primero, por portugueses y, posteriormente, por argelinos, entre otros, en función de los lugares en concreto de destino. Sin embargo, a pesar de que Italia no fuese un país hacia el que emigrar por razones económicas, ello no es óbice para que el cine español haya mostrado, en algunos títulos, la presencia de españoles en Italia en el siglo XX, obedeciendo a distintas razones y contextos. Por ejemplo, se ha abordado en relación a movimientos protagonizados por personajes aristócratas, algo que aparece en un film como *Carolina, la niña de plata* (José Codorníe, 1927), así como también se muestra el traslado de un personaje a Roma en *La huida* (Antonio Isasi Isasmendi, 1955) o, incluso, se plantea la ascendencia española de la mujer protagonista en la producción hispano-italiana *El amor imperfecto* (*L'ammore imperfetto*, Giovanni Davide Maderna, 2001). Asimismo, podemos aludir a un título en el que se valora Italia, junto con Brasil, como un lugar en el que puede hallar el triunfo profesional

una persona que se dedica al mundo del boxeo, caso de *El marino de los puños de oro* (Rafael Gil, 1968). No obstante, el film centra su acción justo a partir del retorno a España del protagonista, un hombre que deberá compaginar su carrera deportiva con su pertenencia al cuerpo de infantería de Marina, todo ello combinado con un sinfín de peripecias de tinte cómico que sobrepasan el tema que nos concierne.

Otro de los países que, junto con Italia y España, proporcionó cuantiosa mano de obra a las principales potencias económicas europeas necesitadas de ella es Portugal, un país que en pocas ocasiones aparece como lugar de destino de españoles; empero, existen algunas excepciones como, por ejemplo, aquellas que evidencian la importancia que tiene la frontera gallego-portuguesa como lugar de tránsito y confluencia, un asunto que, entre otros títulos, aparece muy bien reflejado en *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995), una propuesta ambientada a comienzos del siglo XX. Igualmente, a pesar de que en este apartado centremos nuestra atención en el siglo XX, es preciso mencionar un título de no ficción como es *Galegos en Lisboa, a historia xamais contada* (Xan Leira, 2009) en tanto que aborda, de manera directa, este asunto de la presencia gallega en la capital lusa. No obstante, centra su atención entre los siglos XVI y XVIII para atender a la sarta de catástrofes naturales que acontecieron en Lisboa durante este periodo, las cuales originaron desplazamientos de gallegos que partieron para trabajar en las respectivas reconstrucciones, un tema que poca o nula atención cinematográfica había recibido. Señalemos también a la propuesta portuguesa *América, una historia muy portuguesa* (América, João Nuno Pinto, 2010), en este caso una producción en la que, si bien aparece una española, Fernanda, en Portugal, se alude también a la llegada masiva de inmigrantes ilegales, siendo justamente este personaje el que quiere hacer negocio con estos recién llegados vendiéndoles pasaportes falsos. Además, la nacionalidad de los protagonistas también es muy variada, pues además de Fernanda aparecen su exmarido, un portugués, casado ahora con Lisa, una rusa, y el hogar de este matrimonio se convierte en una suerte de centro de inserción de inmigrantes; todo ello en un título que podríamos clasificar dentro de lo que entendemos como cine social.

Aludamos también a otros países europeos como es el caso de la República Checa, un destino que aparece en el film *El mar es azul* (Juan Ortuoste, 1989), donde se muestra el regreso de un español a su tierra después de pasar allí numerosos años, concretamente en Praga, en tanto que violinista profesional. Igualmente podemos referirnos a la presencia española en Bulgaria en relación al largometraje *¡Rosita, please!* (Ventura Pons, 1993), cuyo argumento gira en torno a Rosita, una diva de la ópera que, desengañada de Hollywood, decide partir a Bulgaria donde reside un amigo suyo, Frank, un español que posee un restaurante de comida típica de nuestro país. Éste, no obstante, había tenido anteriormente otros restaurantes en Nueva York, Londres o Barcelona, aunque ya se los vendió, presentándose como una persona que se gana muy bien la vida y que

mantiene una relación sentimental con otra española residente en este país, Manoli, quien ejerce como guía turística. Asimismo, podemos citar la existencia de un cortometraje de ficción en el que aparece un personaje español viviendo en Luxemburgo, se trata de *The Heat Wave* (Lucia Valverde, 2015), una propuesta que, en tono cómico, quiere abordar algunos tópicos existentes sobre Europa a partir de una mostrar a una pareja germano-española que habita en Luxemburgo y que debe lidiar, al mismo tiempo, con la visita del suegro y con una ola de calor.

Incluso los países escandinavos aparecen en nuestra cinematografía como destino de españoles, siendo especialmente relevantes los casos de Noruega y Suecia, en tanto que existen títulos interesantes al respecto en relación a nuestro objeto de estudio. Por lo que respecta al primero, debemos referirnos al film *Manolito gafotas en ¡Mola ser jefe!* (Joan Potau, 2001), una propuesta cuyo argumento se centra en unas fiestas navideñas en el marco de las cuales regresa de Noruega el hermano de la madre de Manolito, país donde trabaja como camarero, y lo hace acompañado de su prometida, una noruega llamada Trudi. Ésta se convierte en el centro de admiración de toda la familia y es la encargada de certificar que el proceso migratorio del español ha sido satisfactorio, contribuyendo a que dé una imagen de triunfador. En relación a la emigración con destino a Suecia, podemos citar títulos de gran relevancia para nuestro estudio relativos, tanto a la emigración española de mediados del siglo XX como a la actual¹⁴⁷¹, destacando para la primera opción un título como *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955). En este caso, se trata de una propuesta en la que la protagonista, interpretada por Carmen Sevilla, es una emigrante española residente en Estocolmo, ciudad donde trabaja en un restaurante, soñando con regresar algún día a España. Si bien en ningún momento se indican los motivos que la condujeron a partir, se insiste en el hecho de que en el extranjero no ha conseguido suficiente dinero, no sólo para poder mantener su negocio, sino incluso para poderse permitir comprar un billete de regreso a su patria. Esta situación se solventa gracias a que una célebre doctora sueca recibe una invitación para asistir a un congreso médico en Sevilla, de modo que la protagonista se hace pasar por ella y así puede regresar a su añorada tierra. Sin embargo, si bien de entrada creía que únicamente debería fingir esta otra identidad durante el viaje, una vez en Sevilla seguirá el embrollo y deber continuar con la farsa. Un film que, a pesar de no mostrar la emigración española hacia alguno de los países que históricamente tuvieron mayor relevancia, tiene cierto interés en tanto que redundante en una serie de tópicos y lugares comunes presentes en muchos títulos sobre la emigración. Nos referimos a las alabanzas a la patria y a la

¹⁴⁷¹Más allá de films comerciales, también nos consta la existencia de un material relativo al acto de homenaje y recepción del escritor Camilo José Cela en la Federación de Emigrantes Españoles en Suecia (FAES) con motivo de su viaje a Estocolmo para recoger el Premio Nobel de Literatura. Este documento, en VHS y de 19 minutos, titulado *Cela en la Federación* (Estocolmo, 1983), puede consultarse en el fondo del Centro de Documentación de la Emigración Española (CDEE) de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras, cuya referencia es la siguiente: V-00055.

tremenda nostalgia que les produce a los españoles el estar lejos de ella, así como se expone, muy claramente, la diferencia de carácter y actitud de la española en contraposición con los extranjeros: si ésta es el paradigma de la alegría y el júbilo, los suecos se presentan como personas sumamente parcas, severas y retraídas, de ahí que el médico protagonista, interpretado por Fernando Fernández-Gómez, termine por enamorarse de la dicharachera sevillana.

En relación a la emigración actual, sobresalen un par de títulos que se aproximan nada menos que a la propia experiencia migratoria del realizador en este país, proponiendo una suerte de diarios filmados a propósito de sus vivencias en Estocolmo; nos referimos al cortometraje *Pettring* (Eloy Domínguez Serén, 2013) y al largometraje *Ingen Ko Pa Isen / No cow on the Ice* (Eloy Domínguez Serén, 2015), ambos valorados en el punto dedicado a la emigración de hoy en día¹⁴⁷².

Si seguimos aludiendo a países nórdicos, podemos referirnos al caso de Islandia por medio de un film de esta nacionalidad en el que aparece un personaje español, nos referimos a *101 Reikiavik* (101 Reykjavík, Baltasar Kormákur, 2000). Este título, adaptación de la novela homónima de Hallgrímur Helgason¹⁴⁷³, está protagonizado por Victoria Abril en el papel de una profesora de flamenco española residente en Reikiavik que mantiene una relación sentimental con una mujer a quien invita a pasar con ella las vacaciones navideñas. Sin embargo, ésta no vive sola sino con su hijo de casi treinta años, un joven fracasado y sin metas en la vida con el que la española también mantendrá una relación, presentándola como una mujer alegre que aporta diversión en un ambiente más bien apagado y generándose un complejo triángulo sentimental.

Por lo que respecta al caso ruso, cabe destacar la impronta que ha tenido el contexto de la Segunda Guerra Mundial y el caso en particular de la División Azul a la hora de que los films aborden la presencia española en este país. De hecho, más allá de un título muy banal y poco significativo como es *Mi ministro ruso* (Sebastián Alarcón, 1991), podemos referirnos a propuestas tales como *Sal gorda* (Fernando Trueba, 1983), protagonizada por un personaje, Natalio R. Petrof, nacido en Leningrado, hijo de una pianista rusa y de un murciano que se conocieron cuando éste luchaba en la campaña de Rusia; o bien *Tierno verano de lujurias y azoteas* (Jaime Chávarri, 1992), cuyo personaje principal es Pablo, un joven que siempre ha residido en Rusia, descendiente de un divisionario, y que regresa a España donde intenta seducir a Olga, su prima, una actriz de éxito, por medio de contarle historias -en buena parte de tinte erótico- que supuestamente ha vivido.

Trazado este breve recorrido a través de países europeos de menor importancia en relación al tema que nos ocupa, a continuación, nos referiremos a la emigración española a los Estados Unidos, un país que recibió varias oleadas de emigrantes españoles, sobre todo desde la segunda

¹⁴⁷²Véanse al respecto las páginas 1118-1120 de la presente tesis doctoral.

¹⁴⁷³ HELGASON, Hallgrímur: *101 Réikiavik*. Barcelona: RBA Libros, 2000.

mitad del siglo XIX, y del que existen varias propuestas que lo toman en consideración. Citemos, primeramente, sin embargo, realizaciones que, a pesar de no centrarse en la cuestión migratoria, muestran a personajes que parten a este país por varios motivos. Si nos limitamos, por ejemplo, a títulos que presentan razones de corte familiar o sentimental, podemos aludir a propuestas de ficción tales como *Venganza isleña* (Manuel Noriega, 1924), cuyo protagonista mallorquín es falsamente acusado de un crimen y se marcha a Nueva York para regresar luego rico y recuperar tanto su honor como su antiguo amor; *El camí de la felicitat* (José G. Barranco, 1925), a propósito de un hombre que parte a los Estados Unidos para cobrar una herencia y cuyo hijo regresa a la muerte del padre, poseedor de una gran fortuna, para cumplir el deseo de su progenitor de casarse con la hija de un amigo catalán; *Flor de espino* (Jaime Ferrer, 1925), donde se aborda la idea de una herencia consistente en tierras y plantaciones en California; *¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), también en relación a una herencia que motiva al personaje principal a partir a los Estados Unidos, lugar donde se asociará con otro español allí residente desde hace doce años para montar un negocio de publicidad, regresando el primero a España ya rico, aunque no por la herencia; *Vértigo en Manhattan* (Gonzalo Herralde, 1980), cuya protagonista se va a Nueva York a buscar a su antiguo amante y termina por matarlo; o *Schubert* (Jorge Castillo, 2002), una propuesta en torno a tres hermanos que se reencuentran con su padre, un hombre que vive en Nueva York junto a un cuarto hermano bastardo. Asimismo, también en algunas ocasiones el traslado al Nuevo Mundo guarda una relación más o menos directa con la contienda española, valgan a modo de ejemplo dos títulos como son *El puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1965), protagonizado por un escéptico periodista norteamericano de origen español, o *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), cuya protagonista es, en este caso, una niña neoyorquina, hija de madre española y de parte norteamericano -un combatiente de las Brigadas Internacionales-, que viene a España en la primavera de 1938.

Igualmente, en algunos casos se presenta este país como un destino adecuado en el que poner en marcha negocios turbios o, incluso, se muestra como un lugar proclive a la delincuencia, valga a modo de ejemplo una propuesta portuguesa como es *El arte de robar* (Arte de Roubar, Leonel Vieira, 2009), cuyo argumento gira en torno a dos timadores, uno portugués y otro español, quienes son expulsados de los Estados Unidos y planean un gran robo de vuelta a Europa. O bien en *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993) no se exhibe como un país en el que delinquir, sino como el lugar en el que recalca un protagonista desengañado y fracasado, instalándose en Miami, ciudad donde termina de hundirse sentimentalmente.

Comentados estos casos, refirámonos a aquellos títulos en los que el traslado de un personaje a los Estados Unidos responde, estrictamente, a causas económicas. Al respecto, podemos traer a colación producciones en las que alguien se marcha para ganarse la vida, aunque sea a duras

penas y con poca suerte, caso del títulos como el mexicano-estadounidense *No matarás* (Miguel Contreras Torres, 1935), protagonizado por el actor de origen santanderino Ramón Pereda en el papel de un inmigrante español desempleado e inmerso en el tráfico ilegal de alcohol en los años treinta, durante la Ley Seca; el film estadounidense *Believe in Eve* (Javier Gómez Serrano, 1991), a propósito de un hombre de origen español, ubicado en el ambiente *underground* de Los Ángeles a finales de los años noventa, que se ve sumergido en situaciones de desesperanza, racismo o vandalismo en una suerte de triste retrato del consumismo y capitalismo imperante; o *La otra América* (Someone Else's America, Goran Paskaljevic, 1992), una coproducción entre diversos países (Yugoslavia, Reino Unido, Francia, Alemania y Grecia) que pretende abordar las dificultades que conlleva abrirse camino en el Nuevo Mundo y la nostalgia que se siente en el extranjero. Este asunto se desarrolla a partir de una historia que gira en torno a un bar ubicado en Nueva York, en la zona más degradada de Brooklyn, regentado por el español Alonso y su madre, una mujer ciega, así como también por un amigo suyo llamado Bajo, de origen serbio, trabajador ilegal de día y empleado en el bar de noche, cuyos hijos, con diferente fortuna -el pequeño fallecerá-, también emigran a los Estados Unidos. En un tono muy distinto y presentando el periplo migratorio como un proceso exitoso, podríamos aludir al film documental *3055 Jean Leon* (Agustí Vila, 2007), un título a propósito de un hombre que tuvo una vida de lo más sorprendente: Ángel Ceferino Carrión Madrazo, un santanderino que trabajó en Barcelona como planchista, en Francia como camarero y que embarcó como polizón en Le Havre rumbo a Nueva York, terminando por establecerse en Hollywood -conociendo, por cierto, a José Cansino, tío de Rita Hayworth, otro español afincado en California, poseedor de un estudio de baile flamenco-. Se nacionalizó americano y trabajó, primero, en el restaurante Villa Capri, codeándose y entablando amistad con grandes estrellas, así como fundó, más tarde y junto a James Dean, el célebre y lujoso restaurante La Scala, ubicado en Beverly Hills; un proyecto migratorio, por consiguiente, digno del más ambicioso sueño americano¹⁴⁷⁴.

Si nos remitimos a aquellas propuestas en las que la partida a los Estados Unidos no obedece a un imperativo económico sino a un deseo de lograr un reconocimiento o alcanzar el éxito profesional en el ámbito creativo y artístico, *podemos remontarnos* a películas como *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1939), a propósito de una cantante originaria del pueblo andaluz de Las Canteras, que primero vive un tiempo en París, luego vuelve a España y finalmente parte a Nueva York; o *Doce lunas de miel* (Ladislao Vajda, 1943), en este caso en torno a una protagonista que emigra de España a Hollywood para triunfar como actriz, lográndolo y regresando nuevamente a España.

¹⁴⁷⁴Sobre la increíble vida de este hombre es muy recomendable la lectura del siguiente libro: MORENO, Sebastián: *Jean Leon. El rey de Beverly Hills*. Barcelona: Ediciones B, 2002.

Pues bien, si estos films nos sitúan en el terreno de la ficción, también es preciso aludir a la existencia de algunos documentales que se acercan a la partida de actores españoles a Estados Unidos a comienzos del siglo XX para dedicarse al mundo del cine, destacando al respecto un par de propuestas como *Hollywood Talkies* (Óscar Pérez, Mia de Ribot, 2011) o *The Spanish Dancer* (Mar Díaz, 2015). Por lo que respecta al primer título, se trata de un largometraje a propósito de los intérpretes que partieron a América para trabajar en las versiones en castellano de las diversas películas, aspirando, claro está, a convertirse en grandes estrellas; no obstante, con el advenimiento del doblaje, sus carreras se vieron truncadas en muchos casos y, muchos de ellos, han sido completamente olvidados, una tarea que en parte pretende subsanar este documental. En una línea muy parecida ubicaríamos el segundo citado, si bien en este caso se focaliza en un intérprete en concreto: Antonio Moreno, cuyo nombre real era Antonio Garrido Monteagudo. Éste, nacido en Madrid c. 1887, pasó su infancia en Campo de Gibraltar y con sólo catorce se marchó a Massachusetts, logrando alcanzar cierta notoriedad en el Hollywood de los años veinte y apareciendo en diversas producciones, entre las que se encuentra la que da nombre a este documental. La voluntad que preside la realización es la de rescatar del olvido a este actor que también trabajó en las dobles versiones -justo el tema del film que acabamos de citar anteriormente- y que, a causa de su acento, no pudo adaptarse al triunfo de los *talkies*. Por ello, la cineasta, que conoció a esta figura por medio de leer el libro *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*, de Álvaro Armero¹⁴⁷⁵, recabó numeroso material gráfico y realizó, para este film, varias entrevistas a distintas personas y especialistas en cine, tanto en Cádiz, lugar de partida del intérprete, como en Nueva York, Los Ángeles y México D.F., así como actualmente se encuentra trabajando en una monografía sobre este mismo actor¹⁴⁷⁶.

Evidentemente, trasladarse en esos años a los Estados Unidos entrañaba realizar un viaje de enorme magnitud, mientras que, en cambio, posteriormente, gracias a una mayor facilidad de transporte, se ha convertido en un lugar en el que las personas pueden ir a probar suerte sin que tal decisión sea tampoco algo casi irreversible o sumamente costoso. En este marco y nuevamente vinculado al terreno de las aspiraciones artísticas, podemos traer a colación producciones como *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1983), una comedia a propósito de los avatares que vive un fotógrafo madrileño que aspira a triunfar en Nueva York, debiendo superar varias dificultades motivadas, a menudo, por la cuestión idiomática, terminando por enamorarse de una catalana; o *The Other Shoe* (Guillermo Escalona, Joan Cuevas Pareras, 2005), una propuesta que, lejos de una

¹⁴⁷⁵La referencia bibliográfica completa de la obra es la siguiente: ARMERO, Álvaro: *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Madrid: Compañía Literaria, 1995.

¹⁴⁷⁶Sobre el proceso de realización del film y las opiniones de la directora resulta de especial interés el siguiente artículo: PRIETO SIERRA, Darío: "La olvidada estrella española de Hollywood". *El Mundo*, 27-03-2016.

voluntad humorística, refleja las condiciones en las que tienen que vivir personas de origen diverso en Brooklyn y que sobreviven con grandes dificultades económicas, centrando la atención en tres personajes: un dramaturgo español que quiere alcanzar el éxito, un joven camello de origen hispano que aspira a mejorar su situación y un casero judío que vive aislado del mundo ante su imposibilidad de adaptarse a él. Igualmente podríamos aludir a *DiDi Hollywood* (Bigas Luna, 2010), una película que aboga por mostrar la ambición de una joven que en España sirve copas en una discoteca pero que aspira a convertirse en una actriz famosa, de ahí que decida emigrar a Miami, donde trabaja en la cocina de un restaurante cubano, trasladándose finalmente a Hollywood para alcanzar su sueño; o *La vida inesperada* (Jorge Torregrossa, 2014), un film cuyo protagonista partió a Nueva York para triunfar como actor, algo que no ha logrado -aunque mantenga engañados a sus familiares- y debe ganarse la vida buenamente como puede para poder pagar el alquiler de su piso¹⁴⁷⁷.

Si bien acabamos de mencionar largometrajes en los que la emigración deriva de una necesidad económica o bien de una voluntad de alcanzar el éxito, aludamos también a un título en el que el personaje principal parte a Nueva York tras una ruptura sentimental, nos referimos a *Sublet* (Chus Gutiérrez, 1991), pues a pesar del motivo del traslado, tanto esta ciudad como más concretamente el barrio de Hell's Kitchen cobran una gran importancia en el desarrollo narrativo de una propuesta que muestra, con ciertas dosis autobiográficas de la realizadora, el día a día y las dificultades que experimenta una madrileña en este barrio degradado de Manhattan. Así, se plantea la cuestión de la vivienda en tanto que la protagonista vive realquilada -de ahí el título del film, que significa realquiler- en un piso en malas condiciones y, en cuya escalera, habitan personas vinculadas al mundo de la droga, conviviendo en un entorno poblado por ladrones y vagabundos. Además, la americana que tenía alquilado el apartamento le debe dinero al propietario, un hecho que le acarrea numerosos problemas mientras tiene que trabajar, al mismo tiempo, de camarera y en una empresa de mudanzas. Por consiguiente, podemos afirmar que en este film se muestra una emigración que nada tiene que ver con alcanzar el éxito, aunque es cierto que la protagonista se plantea su estancia en Nueva York como algo temporal. Asimismo, es interesante la imagen que se

¹⁴⁷⁷Mencionemos también que hay una serie de films que muestran a españoles trabajando en el sistema universitario norteamericano, valgan a modo de ejemplo un par de propuestas de ficción que nada aportan sobre este asunto pero sí que muestran a personajes españoles que ejercen de profesores universitarios españoles en los Estados Unidos, caso de *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1988), cuyo protagonista es profesor en Oklahoma, o *El teatro museo Dalí se cierra a las siete* (José Montalat, 1989), uno de cuyos personajes es profesor de arte en los Estados Unidos. Asimismo, en relación al mundo educativo procede traer a colación el título *Una chica de Chicago* (Manuel Mur Oti, 1960) en la medida en que la protagonista del film, hija de un terrateniente español, ha realizado sus estudios en los Estados Unidos. Tras su estancia allí, al regresar al pueblo quiere vivir según los principios que ha conocido en el extranjero, los cuales distan mucho de los vigentes en su tierra; así, se establece, tal como ya hemos visto en otros títulos, una contraposición entre los nuevos aires que soplaban en el extranjero y el conservadurismo que imperaba en España.

ofrece de este barrio en concreto como un lugar en el que hay una fuerte inmigración hispana y en el que se emplea, con total naturalidad, el *spanGLISH*.

Valorados estos casos, detengámonos a continuación en aquellos títulos que, desde la no ficción, se acercan igualmente a la emigración española a los Estados Unidos, una tipología que comprende propuestas de gran interés. Sin embargo, si bien todas ellas siempre focalizan su atención en este asunto, a veces se articulan a partir de un origen regional concreto de los emigrados españoles, o bien centran su atención en alguna zona o ciudad precisa en la que éstos se instalan. Por lo que respecta a la primera posibilidad, procede traer a colación una realización de Manuel Mora Morales a propósito de la emigración canaria a los Estados Unidos, *Los canarios del Misisipi: Isleños canarios de Luisiana* (Manuel Mora Morales, 2006), un documental que deberíamos enmarcar dentro de su producción, especialmente interesada por el pueblo canario en general y por los movimientos migratorios protagonizados por éste a Ultramar; un tema al que le ha dedicado múltiples títulos de no ficción¹⁴⁷⁸ y que, por otra parte, también ha abordado en numerosos libros. Por lo que se refiere al film mencionado, se trata de un proyecto, realizado entre 2005-2006, que se aproxima a la historia de los canarios que emigraron a Luisiana en el siglo XVIII con el objetivo de formar colonias y combatir en la defensa de los territorios españoles que se encontraban en una zona en la que predominaban las fuerzas británicas y francesas. De aquellos canarios, todavía hoy en día queda una huella gracias a sus descendientes, conocidos como los “isleños” y que conservan el acento de sus predecesores, mostrando el film como aún permanecen vivas en este territorio muchas tradiciones propias del folclore canario, incluyendo interesantes entrevistas a testimonios que dan buena cuenta de sus costumbres y modos de vida. Igualmente, también se incluye material de archivo relativo a la gran inundación acaecida en 1927, un hecho dramático que, junto a las devastadoras consecuencias que tuvo el huracán Katrina en la zona, afectó de lleno a esta comunidad, siendo interesante destacar que la mayor parte del documental se rodó previamente a los destrozos que ocasionó este reciente huracán, regresando luego el realizador para filmar allí y dar buena cuenta de la desaparición, no sólo de espacios, sino también de gentes que habían intervenido como testimonios. Asimismo, en esta propuesta se ahonda en el papel que desempeñaron los canarios en importantes episodios de la historia de los Estados Unidos, caso

¹⁴⁷⁸Piénsese en varios largometrajes que se incluyeron dentro de la serie *La Ruta del Gofio: Historia de la Inmigración Canaria*, emitida por la Televisión Canaria Autónoma, caso de *La emigración canaria a Cuba* (2004), *La emigración canaria a Santo Domingo* (2004), *La emigración canaria a Venezuela* (2004), *La emigración canaria a Uruguay y Argentina* (2004), o el más reciente, *La emigración canaria a Puerto Rico* (2011).

destacado el de la Guerra de la Independencia, pues algunos formaron parte del batallón del general Lee, o bien participaron en el Congreso americano¹⁴⁷⁹.

A propósito de la emigración vasca, también podríamos traer a colación varios títulos, caso de *Amerikanuak* (Nacho Reig, Gorka Bilbao, 2010), una propuesta en torno a la comunidad procedente de Euskadi que emigró a Elko, Nevada. En ella, se incluyen testimonios que protagonizaron este desplazamiento y abordan cuestiones fundamentales: el proceso de adaptación al nuevo país, cómo se desarrolla su día a día, su vida como pastores o la nostalgia que sienten por su tierra. Destaquemos también la existencia del cortometraje *Artzainak: Shepherds and Sheep* (Javi Zubizarreta, Jacob Griswold, 2010), centrado en la vida de los pastores de las colinas de Idaho, buena parte de ellos vascos y sudamericanos. Tampoco podemos pasar por alto que se trata de un film realizado por Javi Zubizarreta, cuyas raíces se hallan en Gernika aunque ha crecido en el seno de la comunidad vasca de Idaho, y por Jacob Griswold, de origen dominicano y fascinado por estos pastores. Ya para ir concluyendo con este asunto, citemos un par de títulos más como son *Basque Hotel* (Josu Venero, 2011) o *The Last Link* (Ben Kahn, 2003). El primero, gira en torno a la emigración vasca al Oeste americano a finales del siglo XIX y comienzos del XX, considerando cómo estos españoles desempeñaron variados empleos que pasan por la búsqueda de oro, el trabajo en un rancho, la conducción caravanas o, fundamentalmente, ejercieron como pastores, creándose, a su vez, los hoteles vascos en distintos lares de la geografía americana para que éstos pudieran alojarse al descender de las montañas. El segundo citado es, justamente, una producción estadounidense centrada en este tema, planteando un acercamiento al mundo rural de los pastores vascos y bearneses emigrados al Oeste, siempre con la voluntad de dejar un testimonio de un tipo de vida a punto de desaparecer, dando buena cuenta de la importancia de sus valores y tradiciones.

En relación al caso asturiano y en una misma órbita, podemos traer a colación el film *AsturianUS* (Luis Argeo, 2006), focalizado en las consecuencias que tuvo el cierre, a comienzos del siglo XX, de Arnao, una factoría asturiana originada al amparo de la Real Compañía de Minas y que supuso que muchos de sus trabajadores partieran a trabajar en la sede que la mencionada compañía minera tenía en los Estados Unidos, más concretamente en West Virginia, un estado ubicado en la región Sur, en el territorio de los Apalaches. El documental se acerca a los descendientes de estos asturianos, muchos de ellos residentes en la zona de Virginia y Pennsylvania. Éstos se sienten plenamente orgullosos de sus antecesores y se muestran partidarios de conservar sus costumbres y tradiciones, concediendo una gran importancia a su origen familiar y manteniendo

¹⁴⁷⁹Además de las que incluye este film, el director ha realizado más entrevistas a descendientes canarios y las ha subido a su canal de Youtube, exactamente hay cinco vídeos al respecto, así como copiosos materiales relativos a la cultura canaria y a su emigración a Ultramar en términos generales, consúltese al respecto el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/amazonasfilm/videos>

vivo su recuerdo a pesar de encontrarse entre dos culturas. Por otra parte y, del mismo realizador, es preciso aludir a otra propuesta, *Un legado de humo* (A Legacy of Smoke, Luis Argeo, James D. Fernández, 2014), ésta focalizada en la emigración asturiana que tuvo lugar a finales del siglo XIX hacia Tampa dado el importante desarrollo de la industria tabaquera de esta ciudad, una circunstancia que la convirtió en proveedora de numerosos empleos. Así, el film recoge el testimonio de personas cercanas a esta emigración, reviviendo este episodio por medio de álbumes familiares y queriendo preservar del olvido estas vivencias¹⁴⁸⁰.

También en relación al ámbito rural y a propósito de la emigración española, si bien ya no focalizada en ningún origen regional concreto, debemos traer a colación una producción francesa como es *Dans la maison vide* (Stephane Breton, 2008), una curiosa propuesta que se acerca a la existencia de una comunidad española fundada a comienzos del siglo XIX en Nuevo México, a las orillas del río Pecos. Ésta sobrevive de manera aislada en una región muy árida, en una tierra casi estéril y en un paisaje desolador donde parece que, o bien se haya detenido el tiempo, o bien el espectador tiene la sensación de estar ante un universo paralelo bañado por tormentas de arena¹⁴⁸¹.

Llegados a este punto y antes de considerar títulos centrados en el caso de la ciudad de Nueva York, es preciso traer a colación la existencia de un interesante proyecto desarrollado por los ya citados Luis Argeo y James D. Fernández. El primero es un periodista español, nieto de un emigrante que regresó a España, mientras que el segundo es un profesor de la New York University, nieto de españoles emigrados. Ambos se encuentran tras una iniciativa llamada “*Spanish Immigrants in the United States: Ni frailes ni conquistadores*”, cuyo objetivo ha sido el de crear, desde 2010, un amplio archivo digital de los españoles que emigraron a los Estados Unidos, constituyendo una suerte de mapa de la diáspora. Para llevar a cabo este plan, articulado mediante un blog¹⁴⁸², crearon en 2012 la productora White Stone Ridge Productions a través de la cual gestionar todas las actividades y resultados emanados del proyecto, desde conferencias o exposiciones, hasta la publicación de un libro que recoge parte de los materiales fotográficos

¹⁴⁸⁰Este realizador ha dirigido otras propuestas en torno a diversos movimientos migratorios protagonizados por asturianos, caso del film *Corsino*, by Cole Kivlin (Luis Argeo, 2010), ya considerado previamente en el bloque dedicado al exilio (véanse al respecto las páginas 153-154), así como ha participado en la serie televisiva documental *Ende* (Luis Argeo, Ramón Lluís Bande, 2012) a propósito de varias personas radicadas en el occidente asturiano, residentes en territorios limítrofes o fronterizos, a partir de los cuales se reflexiona sobre la idea y las implicaciones del concepto de frontera.

¹⁴⁸¹Es curiosa en ese sentido la sinopsis del film propuesta por el realizador en la medida en que, de una manera poética, define muy bien el contenido del mismo: “*Ce western sans revolver, filmé à distance d'ivrogne, somnole dans une ancienne communauté espagnole du Nouveau-Mexique rongée par la rouille, la bière et les vents de sable*”, véase al respecto: <http://www.stephane-breton.com/la-maison-vid.html>

¹⁴⁸²Este blog puede consultarse en el siguiente enlace: <https://tracesofspainintheus.org/>

compilados¹⁴⁸³, la filmación de una serie de entrevistas¹⁴⁸⁴ o la realización de proyectos filmicos, caso de *Dan Albert's Paella / La paella de Daniel Albert* (Luis Argeo, James D. Fernández, 2013). Éste es un mediometraje documental que parte de la visita que realiza una periodista, en 2012, a una familia de inmigrantes españoles residentes en Monterey (California) desde hace un siglo, hogar en el que conoce a Dan Albert, el hijo de estos emigrados, quien le ofrece una paella.

Finalicemos esta valoración del caso estadounidense refiriéndonos a la emigración española con destino a la ciudad de Nueva York, un asunto que han abordado un par de realizadores españoles, ambos afincados en Estados Unidos, caso del alicantino Artur Balder y de la barcelonesa Celia Novis. Por lo que respecta al primero, éste ha dirigido varias obras referidas a la presencia española en la Gran Manzana, sobresaliendo especialmente el documental *Little Spain* (Artur Balder, 2010), un largometraje escrito y dirigido por este polifacético realizador que también ha cosechado importantes éxitos en el terreno de la novelística. Más exactamente, esta propuesta parte de la estancia que hizo el cineasta en el edificio de la *Spanish Benevolent Society*, conocida como “La Nacional”, donde estuvo durante más de un año como artista residente. Durante este periodo de tiempo ahondó en la historia de la institución e investigó su archivo, un riquísimo fondo relativo a la presencia española en esa zona, es decir, en el territorio conocido como *Little Spain*, acercándose a la evolución que vivió este colectivo situado en los alrededores de la *14th Street*. De hecho, la *Spanish Benevolent Society*, ubicada en el *239 West 14th Street*, era un punto fundamental dentro de este entramado, pues se trata de un centro fundado en 1868 con la finalidad de proveer asistencia y ayuda a la comunidad española emigrada, suministrándoles refugio u alimento, así como velando por proporcionarles servicios útiles para su aclimatación en su nuevo destino o atendiendo a sus necesidades sanitarias. Así, puesto que esta sociedad era casi el centro neurálgico de *Little Spain*, en esta zona cercana a la calle 14 existían numerosos negocios y restaurantes españoles, contando con establecimientos tales como El Coruña, El Faro, la Bilbaína o el Café Madrid, así como también allí se encontraba la Iglesia de Guadalupe, la primera en ofrecer una misa en español. De hecho, el documental se encarga de mostrar cómo era este espacio y cuáles eran sus características; un lugar que, a día de hoy, ya no existe y que reconstruye gracias a las exhaustivas búsquedas que efectuó el realizador en nada menos que dieciocho archivos -muchos de ellos privados-, llegando a reunir, para el documental, más de cuatrocientas cincuenta fotografías y unos ciento cincuenta documentos. De este modo, ofrece un retrato muy valioso de este capítulo de la

¹⁴⁸³Este libro, publicado gracias a una campaña de micromecenazgo lanzada en la plataforma Kickstarter, contiene nutridos materiales fotográficos fruto de las investigaciones que han desarrollado estos dos autores. Su referencia bibliográfica concreta es la siguiente: FERNÁNDEZ, James D.; ARGEO, Luis: *Invisible Immigrants. Spaniards in the US (1868-1945)*. Madrid: Paco Gómez, Fracaso Books, 2015.

¹⁴⁸⁴Estas entrevistas, realizadas a descendientes de emigrantes españoles en los Estados Unidos, pueden consultarse en el canal de Vimeo de la productora White Stone Ridge Productions, disponible en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/user15255271>

emigración española, remontándose desde el origen de la misma hasta el declive de la zona y la casi total desaparición de las huellas de esta presencia comunitaria española en la década de los noventa. Un retrato de una emigración que data, aproximadamente, de la segunda mitad del siglo XIX - tomando impulso especialmente a partir de la pérdida de Cuba-, un momento en el cual todavía Ellis Island no servía como aduana y los inmigrantes debían pasar por *Castle Garden*, una fortificación ubicada en el actual *Battery Park*, estableciéndose luego la mayoría de los españoles en la zona del *Lower East Side*, en los alrededores del puente de Williamsburg. Sin embargo, poco después se asentaron en el oeste de Manhattan, más concretamente en la zona que se conoce como *Meatpacking District*, es decir, entre las *11th* y *17th Street*. Se encontraban cerca, por consiguiente, de un lugar que les proveería de trabajo: los muelles de Chelsea, controlados por italianos e irlandeses, es decir, por emigrantes católicos europeos con los que se integrarían a la perfección. Más allá de este primer flujo importante de emigrantes, en el seno del cual se ha destacado a menudo una gran presencia de catalanes¹⁴⁸⁵, a finales de siglo llegarían numerosos gallegos y asturianos; asimismo, existen otras oleadas considerables de inmigración española, caso de aquella acaecida al término de la Guerra Civil española, debiendo convivir en América tanto republicanos como nacionales. De hecho, la comunidad española tendrá una gran relevancia en estos años, si bien en la década de los setenta y ochenta el barrio se vio fuertemente azotado por la droga y el crimen, quedando casi eliminados por completo los rastros de estos emigrantes a comienzos de los noventa. Ahí reside justamente el valor del film de Artur Balder, pues consigue reconstruir la imagen de cómo era este espacio y lo logra, no únicamente reuniendo y acumulando materiales, sino articulando un documental bien planteado y contando con variados testimonios para rescatar un capítulo bastante olvidado de la emigración española. Asimismo, es interesante destacar que este documental ha recibido una importante atención por parte de los medios de comunicación¹⁴⁸⁶, así como es preciso tener en cuenta que ha habido autores -caso de Donald Kuspit, entre algún otro- que han llegado a emitir valoraciones en torno a esta producción que, estrictamente, van más allá

¹⁴⁸⁵Véase al respecto un remarcable artículo de Xavier Theros en el cual se alude a la presencia catalana, aunque se traza un interesante esbozo de la presencia española, en términos generales, en Nueva York; la referencia exacta del mismo es la que sigue: THEROS, Xavier: “Rostros familiares en Nueva York”. *El País*, 21-06-2014, p. 5.

¹⁴⁸⁶Sin ánimo de exhaustividad, mencionemos algunos de los principales artículos publicados en la prensa sobre este film: AGUILAR, Andrea: “Un documental repasa la historia de Little Spain en la calle 14”. *El País*, 18-11-2010; BERNAL, Rafael: “‘Little Spain’ a valuable addition to New York’s immigration history”. *United Press International*, 25-11-2014; MARTIN, Annie: “Artur Balder details Hispanic immigration documentary ‘Little Spain’”. *United Press International*, 25-11-2014; PALLAS, Beatriz: “El casero gallego de Robert de Niro en Nueva York”. *La Voz de Galicia*, 05-02-2011; PAYÁ, Juan: “Artur Balder rescata en un documental la memoria española de Manhattan”. *Información. El Periódico de la provincia de Alicante*, 29-11-2010; OYANGUREN, Álvaro: “Little Spain, el barrio partido de Nueva York”. *El Mundo*, 20-12-2010. Añádanse a estos artículos los dos citados en el siguiente pie de página.

de la misma para plantear asuntos de primera magnitud tales como la asimilación cultural de los españoles en el seno de la sociedad norteamericana¹⁴⁸⁷.

Si bien esta es su realización más importante, también este cineasta se ha acercado a la emigración española en otras iniciativas, caso de la serie televisiva *Retorno a Little Spain* (Artur Balder, 2012), en torno al mismo asunto; un documental que se encuentra en fase de post-producción titulado *New Tales on 14th Street*; o incluso algunos films sobre artistas españoles residentes en Estados Unidos, caso de *Ciria, pronounced Thiria* (Artur Balder, 2013), a propósito de José Manuel Ciria, radicado en Manhattan.

Concluamos este recorrido a través de la emigración destinada a este país mencionando un último documental, en este caso todavía más focalizado en *la citada Spanish Benevolent Society* que la propuesta comentada de Artur Balder, nos referimos a *Sole survivor – Único superviviente* (Celia Novis, 2015). Esta realización, en torno a esta organización, contó con el apoyo del Consulado Español en Nueva York. Una iniciativa que, igual que el film de Balder, pretende recuperar la memoria de los españoles en esta zona, si bien se centra en esta sociedad benéfica que en 2016 festejó su centenario, siendo, según indica el título de la película, el último superviviente activo de la presencia española. En este documental se homenajea y reivindica su importancia, participando en él el pintor mallorquín Domingo Zapata, quien crea el hilo conductor que articula

¹⁴⁸⁷Donald Kuspit, en relación a este documental, expone la siguiente consideración relativa a la asimilación o mantenimiento de la identidad cultural de los españoles: “*Balder documents their attempt to make it as Americans while retaining their Spanish identity -to establish a spiritually homogeneous Spanish community in a city known for its heterogeneity and materialism. Do they succeed? Do they Americanize even as they remain Spanish in spirit? New York is the quintessential center of the proverbial American multicultural 'melting pot'. The Spanish immigrants to New York are not the conquistadors and colonizers of imperial Spain, but humble settlers in an imperial America. Do the American Spanish merge into a Spanish-American? Balder's film suggests they do and don't: they remain separate and insular in their New York neighborhood even as they work and prosper in the larger American society epitomized by New York. It is this display of the ambiguity -not to say uncertainty- of the Spanish-American identity that is the most striking feature of Balder's film to me: Catholicism, Spain's religion, and American secularism, are shown to function together, seemingly seamlessly yet implicitly at odds. [...] They are neither unequivocally Spanish nor unequivocally American - it is less clear what it means to be unequivocally American- it is less clear what it means to be unequivocally American (unless it means to be a white Anglo-Saxon Protestant) that to be unequivocally Spanish, however much Spain has been at odds with itself since the Spanish Civil War, and in decline since it lost its empire. Balder's Spanish Americans are incompletely American, for their hearts seem to belong to Spain wherever their bodies are. Balder invites us to wonder whether their Americanness is a superficial gloss on their Spanishness, unessential to it yet necessary, as a sort of an old, reliable emotional anchor, if they are to survive and prosper in the difficult brave New World of even-new New York*”, en KUSPIT, Donald: “Artur Balder's Little Spain”. *The Huffington Post*, 27-07-2015. Incluso el propio realizador se refiere a esta cuestión en unas declaraciones en las que sostiene lo siguiente al acercarse a la figura del español-americano: “*siente amor por sus raíces, no renuncia a ellas, se empeña en hablar en español, se siente orgulloso, incluso más que muchos españoles, pero tiene los elementos del federalismo americano*”, declaraciones recogidas en TAPIA, Juan Luis: “La España de la calle 14”. *Ideal*, 23-11-2010.

la realización y pinta un cuadro inspirado en la evolución histórica de la zona y de esta institución¹⁴⁸⁸.

Comentadas con cierto detenimiento estas propuestas relativas a los Estados Unidos, refirámonos, de manera muy sintética y sin abandonar América del Norte, al retrato cinematográfico de la presencia española en Canadá. Aludamos al respecto a un cortometraje canadiense titulado *Hold the Ketchup* (Albert Kish, 1977), producido por el *National Film Board of Canada*, a propósito de los hábitos alimenticios y culinarios de las comunidades inmigradas en este país. Éste concede una especial atención al caso italiano, español, portugués y chino, mostrando cómo su gastronomía es vista como exótica en contraste con la autóctona y evidenciando la mezcla de gustos y sabores que está experimentando la población canadiense. Asimismo, podemos traer a colación, aunque sea casi a modo de curiosidad, la existencia de unos largometrajes de animación españoles, destinados al público infantil, que se acercan a la relación de amistad que cultivaron los marineros vascos y los indios Mi'kmaq en la Terranova del siglo XVII, alcanzada sólo por aventureros europeos; nos referimos a tres títulos como son *Balearenak-Balleneros* (Juanba Berasategi, 1992), *La leyenda de viento del norte* (Carlos Varela, Maite Ruiz de Austri, 1992) y *El regreso de viento del norte* (Maite Ruiz de Austri, 1993).

Siguiendo en la órbita de países anglófonos podemos señalar, muy brevemente, al caso de la emigración española con destino a Australia, un país que se menciona en varios films que hemos analizado en este estudio. Así sucede en *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963), pues en la secuencia dedicada al Instituto Español de la Emigración aparece un hombre que afirma conocer a unos de Jaén que partieron a Australia; igualmente, también se cita en *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2008), concretamente es una de las mujeres entrevistadas, Marilis Vázquez Sanz Knieling, quien comenta que se planteó emigrar a este país junto con unas amigas, pero desestimó la posibilidad porque el contrato que le ofrecían era de cinco años y le pareció muy lejos y por demasiado tiempo. Añade, además, que le exigían hacer unos cursos de inglés y de puericultura en Madrid, planteándose en este caso la emigración como algo definitivo o, por lo menos, a largo plazo, distinto por tanto de la idea que ella tenía y por eso emigró a Europa.

Sin embargo, más allá de estas alusiones, existen producciones de notable interés focalizadas en la partida de españoles a Australia por razones económicas, siendo especialmente

¹⁴⁸⁸También existen documentales que giran en torno a españoles residentes en los Estados Unidos, valgan a modo de ejemplo un par de títulos muy distintos entre ellos como son *El Estado de Florida contra J.J. Martínez* (Mercedes Segovia, 2002), a propósito del caso real del español Joaquín José Martínez, residente en Florida y condenado a muerte, o *Disney a través del espejo* (Eduardo Soler, 2010), una propuesta que gira en torno al supuesto origen almeriense del célebre productor, guionista, director y animador de cine infantil.

interesante tener en cuenta el contexto en el que se desarrollaron estos movimientos para poder ubicar correctamente los diversos films. En ese sentido y, de manera muy sintética, podemos afirmar que ya desde 1945 Australia se mostró fuertemente interesada en atraer a emigrantes -de ahí el eslogan “*Populate or perish*”- un hecho que obedecía a necesidades de cariz económico, pero también a una motivación de corte defensivo justificada por el papel que jugó Japón en el marco de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, cabe precisar que inicialmente preferían la emigración de origen británico en pos de lograr una mejor asimilación, si bien luego procuraron conseguir mano de obra procedente del norte de Europa, del este y, finalmente, del sur, firmando con Italia (1951) y Grecia (1952) unos acuerdos bilaterales que precedían al español, aunque ya en 1955 se comenzaron a desarrollar los trámites pertinentes. Además, había detrás de este asunto una presión por parte de dos sectores australianos, concretamente la jerarquía de la iglesia católica y las organizaciones de la industria azucarera del norte de Queensland; sin embargo, este flujo migratorio asistido quedaría cortado en seco dado que el Gobierno español suspendió unilateralmente este programa a causa de las quejas de trabajadores que llegaron recomendados, un hecho que cabe ubicar en un contexto en el que eran bastante escuetas las relaciones diplomáticas entre España y Australia¹⁴⁸⁹. En cuanto a cifras concretas, Ignacio García contabiliza en unos 8.000 españoles los emigrados asistidos que desembarcaron en Australia entre 1958 y 1963, siendo exactamente 7.816 los españoles que se fueron a este país bajo las autoridades de Canberra en el marco del *Spanish Migration Scheme*; unos datos que no contabilizan ni a los emigrantes que llegaron por el Programa de Reunión Familiar, ni a los que emigraron por cuenta propia¹⁴⁹⁰. Y de todas las operaciones desvinculadas de la emigración familiar, sobresale aquella en la que se implicó la Confederación Católica Española de Emigración (CCEE) y que tuvo por objetivo el envío de mujeres solteras a comienzos de la década de los años sesenta, una maniobra conocida como el Plan Marta. Esta iniciativa da buena cuenta, por tanto, del rol asistencial que desempeñó la iglesia en estas fechas, pues además de promover una serie de cursos impartidos en 1961 por parte de monjas y sacerdotes a aquellas chicas que se marchaban a Australia, también consta que en las expediciones iban acompañadas por un capellán¹⁴⁹¹. Pues bien, si nos hemos detenido, aunque haya sido brevemente, en contextualizar esta emigración, es porque realmente existen varios materiales que reflejan a la perfección estas cuestiones mencionadas, si

¹⁴⁸⁹Estos asuntos aparecen muy bien desarrollados en el siguiente estudio: GARCIA, Ignacio: *Operación canguro. El programa de emigración asistida de España a Australia (1958-1963)*. Madrid: Documentos de Trabajo de la Fundación 1º de Mayo, DOC 1/1999, 2000. Mencionemos también una publicación muy bien documentada sobre la emigración española a este país: CASTELO, Carmen: *The Spanish Experience in Australia*. Canberra: Spanish Heritage Foundation, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2000.

¹⁴⁹⁰GARCIA, Ignacio: *Operación canguro. El programa de emigración asistida de...*, *Op. Cit.*, p. 2.

¹⁴⁹¹Véase al respecto FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Estrategias migratorias. Notas a partir del proceso de la emigración española en Europa (1959-2000)”. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 1, 2000, pp. 67-94.

bien todos ellos pertenecen al terreno de la no ficción. Refirámonos al respecto, en primer lugar, a aquellas propuestas que, articulándose por medio de la compilación de numerosas historias de vida, abordan la emigración de personas que partieron a Australia para trabajar, caso de *Spanish Migration Project in Australia / Memorias de la emigración* (Carmen Castelo, Sergio Rodríguez, 1997-1998), una producción australiana a cargo de la *Spanish Heritage Foundation*. Se trata, sin lugar a dudas, de un proyecto sumamente ambicioso que reúne numerosos testimonios que ahondan en sus vivencias en este país, exponiendo sus experiencias laborales y personales en este destino¹⁴⁹². También en el terreno del empleo de testimonios podemos traer a colación un episodio de la serie, ya aludida en repetidas ocasiones, *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007), concretamente aquel titulado “En el confín del mundo”, centrado en los españoles que partieron a trabajar a este país y, más exactamente, en los que se emplearon en el sector de la caña de azúcar; en él, se ponen de manifiesto cuestiones de gran calado tales como las condiciones de vida y laborales, el peso del catolicismo o el mencionado Plan Marta. También a propósito de este plan existe un largometraje, *Operación Marta* (Ana Pérez-Olleros, 1991), un documental que cuenta con múltiples testimonios de las mujeres solteras españolas que formaron parte de esta operación, ahondando en sus experiencias y en asuntos tales como su adaptación al país, su inserción laboral, el trabajo doméstico, el catolicismo y las instituciones religiosas, o bien cuestiones familiares (el matrimonio, los hijos, la educación de éstos...)¹⁴⁹³. Asimismo, sobre la emigración dirigida a este país, señalemos la existencia de un material filmado por la propia comunidad emigrada, nos referimos a *Fiesta del día de Andalucía en Camberra* (Club Español en Camberra, 1999), un documento que certifica la vigencia, en una fecha más o menos reciente, del asociacionismo español por medio de una filmación de esta festividad y que muestra los festejos que se celebraron en el Club Español de Camberra.

Una vez mencionadas todas estas producciones de no ficción, hagamos referencia a una película australiana, *La española* (La spagnola, Steve Jacobs, 2001), cuya protagonista es una mujer española residente en este país en la década de los años sesenta. Se trata de una comedia que tuvo un gran éxito comercial en Australia y está protagonizada por dos actrices españolas, Lola Marcelli

¹⁴⁹²En el Centro de Documentación de la Emigración Española de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras conservan nada menos que veinticinco VHS relativos a esta producción (referencias: V00017-V00042).

¹⁴⁹³Advirtamos además que la misma cineasta debió dirigir otra propuesta sobre el mismo tema, pues si bien este documental tiene una duración de 137 minutos, en el catálogo del 7º Festival Internacional de cine realizado por mujeres, celebrado en Madrid en 1991, consta que en la sección “Video” se proyectó un film de la misma cineasta titulado *Tan Lejos* (Ana Pérez-Olleros, 1990), de 90 minutos, cuyo contenido aparece descrito por medio de la siguiente sinopsis: “Entre 1960 y 1963 unas 800 mujeres solteras españolas emigran a Australia, la mayoría de ellas para trabajar en el servicio doméstico. 'Tan Lejos' narra la realidad histórica y la vida cotidiana de estas mujeres, que participan en el denominado 'Plan Martha', en la actualidad residentes en Australia”, en AA.VV.: 7º Festival Internacional de Cine realizado por mujeres. Madrid: Festival Internacional de Cine realizado por mujeres, 1991, p. 157.

y Lourdes Bartolomé, la primera en el papel de Lola, el personaje principal, y la segunda en el de Manola, la hermana de ésta. La protagonista, una mujer muy temperamental, es abandonada por su marido, Ricardo, a causa de Wendy, una australiana. Éste decide marcharse con todos los ahorros dejando a Lola y a su hija, Lucía, una joven de catorce años. En este contexto llega Manola, hermana de Lola, procedente de Melbourne, dando lugar a mayores complicaciones y a interesantes conversaciones acerca de la pertenencia al país de origen o al de acogida¹⁴⁹⁴.

Finalicemos este punto destacando que, si bien hasta el momento presente hemos aludido a la presencia española en países receptores bastante secundarios, todavía menos significativo es el número de españoles que recalaron en otros lugares en los que, sin embargo, a veces el cine español de ficción los ha representado; sin ningún ánimo de exhaustividad, refirámonos a algunos de ellos y a los títulos que les corresponden. Destaquemos, en ese sentido, Japón a propósito del film *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009), protagonizado por el propietario español de una tienda de vinos en la capital japonesa; o el Líbano, en relación a *La dama de Beirut* (Ladislao Vajda, 1965) y *Uno de los dos no puede estar equivocado* (Pablo Llorca, 2007), en el primer caso a propósito de una joven cantante que cae en redes de trata de blancas radicada en Beirut y, en el segundo, a partir de una periodista española que, durante un tiempo, trabajará en la capital libanesa. Asimismo, y sin precisar país alguno, también el Trópico es el destino aspirado por parte del protagonista de *¡Qué verde era mi duque!* (José María Forqué, 1980). No obstante, como bien se desprende a tenor de los títulos citados, estas propuestas no aportan ningún tipo de información sobre la emigración española, quedando estos desplazamientos en el mero terreno de la anécdota, de ahí que simplemente aludamos a su existencia en este punto que, a modo de recorrido a través de distintos films, ha querido dar buena cuenta del interés que ha manifestado el cine para mostrar a los españoles, no sólo en Europa, sino también en geografías mucho más lejanas.

¹⁴⁹⁴Lola y su hermana discrepan sobre este asunto, defendiendo la primera que ella no quiere ser australiana, sino que quiere morir siendo española, mientras Manola sostiene que eso es una tontería, puesto que uno es del país que le da de comer.

3.2.3.- ASENTAMIENTO URBANÍSTICO Y CONDICIONES DE VIVIENDA

El lugar de establecimiento y las condiciones de hábitat son, sin duda, cuestiones esenciales en los procesos migratorios y, por ende, es fundamental que tengamos en cuenta algunas de las imágenes que el cine nos ha ofrecido con respecto al caso español. Antes de acercarnos a este asunto, advertimos de qué manera hemos planteado este punto, arguyendo a los motivos que nos han conducido a tal organización: atenderemos esencialmente al caso de las migraciones hacia Francia, aunque también nos referiremos a algunas producciones relativas al caso suizo y alemán siempre y cuando, en su desarrollo, la cuestión de la vivienda ocupe un lugar preponderante. No obstante, centraremos nuestra atención en el caso galo por dos motivos distintos, si bien interconectados: el primero corresponde a que en este país y, más concretamente en el marco de la comuna de Aubervilliers, en la Plaine Saint Denis, se configuró un espacio habitado prácticamente sólo por españoles, conocido como la “Petite Espagne”, un fenómeno sin duda de gran interés para valorar cómo se vivía allí y en qué momento se creó; el segundo deriva de la importancia de este lugar y se refiere a la existencia de producciones que, ya fuese en el momento de auge de esta zona o *a posteriori*, han reflejado la peculiaridad y relevancia de este espacio.

Por ello, primeramente y con mayor detenimiento valoraremos la cuestión del urbanismo y la vivienda a propósito del caso francés, centrándonos especialmente en la *banlieue* norte parisina y en la Plaine Saint Denis, contextualizándolo históricamente y acercándonos a las realizaciones que lo han contemplado. No obstante, valoraremos con detenimiento un caso de estudio en concreto: el film *Les immigrés en France – Le logement* (Robert Bozzi, 1970), una producción de gran interés, no sólo por las imágenes que contiene en tanto que testimonios de este espacio en 1970, sino también por el enfoque político desde el que está planteado; esta realización es deudora de las indicaciones relativas a la vivienda y situación de los inmigrantes abordadas en el XIX Congreso del PCF, integrando incluso fragmentos filmados de este encuentro. El hecho de que centremos la atención en la “Petite Espagne”, así como en este título en concreto, no significa que no tracemos un recorrido más general sobre la vivienda de los inmigrantes españoles en Francia; del mismo modo, en el caso suizo y alemán nos centraremos únicamente en dos títulos en los cuales esta cuestión tiene gran importancia: *Notes sur l’émigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960) en relación al primer país citado, y *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005) por lo que respecta al segundo.

Expuesta la estructura del presente punto, comencemos por Francia y hagámoslo refiriéndonos a los tipos de vivienda que equivalen a las distintas fases de la emigración a este país. El primero que se desarrolló corresponde a los denominados *bidonvilles*. Dicho término se refiere a los barrios de chabolas, si bien es un concepto que deriva de la palabra *bidon*, es decir, alude a

aquellas viviendas construidas con bidones, así como también con varios materiales de derribo tales como cartones o plásticos. Suele considerarse que los primeros que se crearon en la periferia de la capital francesa fueron los de Nanterre y Noisy-le-Grand, si bien es cierto que un espacio de notable interés es aquel conocido como la “Zone”¹⁴⁹⁵, correspondiente a los terrenos que se encontraban a las afueras de París, más exactamente cerca del antiguo Muro de Thiers creado en el siglo XIX y que, a comienzos del siglo XX, albergó a una población muy pobre que recaló en esta área incluso previamente a la demolición de esta muralla. A estos habitantes se les denominaba *zonards*. Este paraje recibió notable atención por parte de la literatura y se creó casi una suerte de mitología sobre el lugar, generándose tópicos y definiéndose estereotipos relativos a los personajes que lo poblaban: los apaches, los *chiffonniers*, las prostitutas, etc.¹⁴⁹⁶, así como en el ámbito cinematográfico sobresale al respecto el film *La Zone, voyage au pays des chiffonniers* (Georges Lacombe, 1928). Se trata de una propuesta harto interesante, en tanto que documento visual sobre este espacio [Fig. 188-190] y contiene una remarcable cartela por lo que se refiere a la gente que habitaba en estos lares: “*Curieuse population où toutes les races se trouvent mêlées*”¹⁴⁹⁷. Mencionemos también que existe un reciente documental centrado justamente en este espacio y en la



Fig. 188



Fig. 189



Fig. 190

¹⁴⁹⁵James Cannon ha publicado una interesante investigación sobre este espacio cuya referencia es la siguiente: CANNON, James: *The Paris Zone. A Cultural History, 1840-1944*. Farnham: Ashgate, 2015.

¹⁴⁹⁶Sobre esta cuestión es muy elocuente la siguiente consideración publicada en un libro de Annie Forcaut, Emmanuel Bellanger y Mathieu Flonneau: “*La zone a suscité une abondante littérature pittoresque, de la Belle Époque à la fin des années 1930. Des Apaches, des prostituées, des chiffonniers, des zoniers, des enfants déguenillés grouillent dans un décor fait de cabanes, de roulottes et de constructions de fortune. Le cinéma prend le relais avec le documentaire de Georges Lacombe La zone, voyage au pays des chiffonniers (1928) et celui d’Eli Lotar et Jacques Prévert, Aubervilliers (1946). Ce répertoire misérabiliste crée une mythologie durable, celle de la ceinture noire qui centre immédiatement Paris. Ici, sont confondues ceinture noire et banlieue rouge, dans un amalgame classique entre classes laborieuses et classes dangereuses*”, en FORCAUT, Annie; BELLANGER, Emmanuel; FLONNEAU, Mathieu: *Paris/Banlieues. Conflits et solidarités*. Paris: Creaphis, 2007.

¹⁴⁹⁷A propósito de este film es recomendable la consulta del siguiente artículo: FLINN, Margaret C.: “Documenting limits and the limits of documentary: Georges Lacombe’s *La Zone* and the ‘Documentaire romancé’”. *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, núm. 4, septiembre 2009, pp. 405-413.

población que allí vivía, nos referimos a *Zone, zonards, apaches, le peuple des bourdures de Paris* (Yves Billon, 2014), un film en el que participaron varios historiadores y también Marc Tardieu, escritor del libro *Les Apaches de Belleville*¹⁴⁹⁸.

Sin embargo, aludido este lugar, centrémonos en el caso de mayor interés para nuestro estudio, es decir, la “Petite Espagne”, ubicada en la Plaine-Saint-Denis, en la comuna de Aubervilliers¹⁴⁹⁹, es decir, en la zona norte de París¹⁵⁰⁰. Antes de referirnos a los acercamientos cinematográficos realizados hacia este territorio, es preciso contextualizarlo históricamente y, a tal efecto, debemos remontarnos primeramente a la importancia que tuvo esta zona en el siglo XIX en tanto que, a causa de la industrialización, se instalaron fábricas en las comunas del norte del Departamento del Sena, siendo las industrias pesadas las que empezaron a atraer población italiana, belga, provenzal y también española. En este panorama, a comienzos del siglo XX la *cité* industrial de París era la más valiosa y floreciente, teniendo en su territorio dos industrias que actuaron como polos de atracción de trabajadores inmigrantes, nos referimos a la Verrerie Legras y a la Tréfilerie Mouton; la primera de ambas, ubicada en la Avenue de París, se dedicaba a la producción de botellas de vidrio, mientras que la segunda, situada cerca del puente de Soissons, se focalizaba en metalurgia, más exactamente en la creación de objetos como hilo de hierro o puntas de acero. Ambas empresas recurrieron al reclutamiento de trabajadores extranjeros y, a tal efecto, hicieron campañas en España; de hecho, según indica Natacha Lillo, la primera de ambas contrató fundamentalmente a italianos y españoles, empleando a partir de 1910 a chicos menores de trece años -la edad mínima laboral-, así como la segunda, a inicios del XX, mandó reclutadores franceses en campañas españolas para conseguir mano de obra¹⁵⁰¹. No obstante, en estas fechas no sólo había jóvenes españoles en este territorio, sino también adultos que por razones económicas habían optado por

¹⁴⁹⁸La referencia bibliográfica completa de esta obra es la siguiente: TARDIEU, Marc: *Les Apaches de Belleville*. París: Pascal Galodé Editions, 2009.

¹⁴⁹⁹Existe varia bibliografía sobre este tema, destaquemos al respecto los siguientes estudios: BOURDERON, Roger; DE PERETTI, Pierre: *Histoire de Saint-..., Op. Cit.*; BRUNET, Jean-Paul: *Un demi-siècle d'action municipale..., Op. Cit.*; BRUNET, Jean-Paul: *Saint Denis la ville rouge..., Op. Cit.*; DOUZENEL, Pierre: *Saint-Denis au coin des..., Op. Cit.*; GONZALEZ, Sylvie; TILLIER, Bertrand (Dir.): *Des cheminées dans la Plaine, cent ans d'industrie à Saint Denis, 1830-1930*. Paris: Créaphis, 1998; LOMBARD-JOURDAN, Anne: *La Plaine Saint-Denis, deux mille ans d'histoire*. Saint-Denis: CNRS-PSD, 1994; MASUREL, Hervé (Dir.): *Le Franc-Moisin, entre histoire et mémoires*. Éditions de la DIV, Études et recherches, Hors-série, 2008; MOULIN, I.: *La Petite Espagne à la Plaine-Saint-Denis. Identification*. Paris: École d'architecture de Paris-La Villette, tesina dirigida por el Dr. Guy Naizot, 1986; VILLAIN, Christian: *Le Franc-Moisin. Un quartier de Saint-Denis et..., Op. Cit.*

¹⁵⁰⁰Más allá del caso de los españoles, en toda la corona de la capital francesa se establecieron una gran cantidad de inmigrantes de varias nacionalidades, véanse al respecto las siguientes palabras de Ralph Schor: “*Si les arrondissements parisiens voués à l'industrie et à l'artisanat possédèrent de gros noyaux d'immigrés, la couronne de la capitale, surtout les communes du nord et de l'est, vit affluer Italiens, Espagnols, Maghrébins. Ainsi à Gennevilliers se constitua une importante communauté algérienne; à Nogent-sur-Marne, la population italienne passa de 818 individus en 1911 à 1586 en 1931, ce qui représentait presque un doublement de l'effectif*”, en SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin..., Op. Cit.*, p. 84-85.

¹⁵⁰¹LILLO, Natacha: *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis..., Op. Cit.*, p. 17.

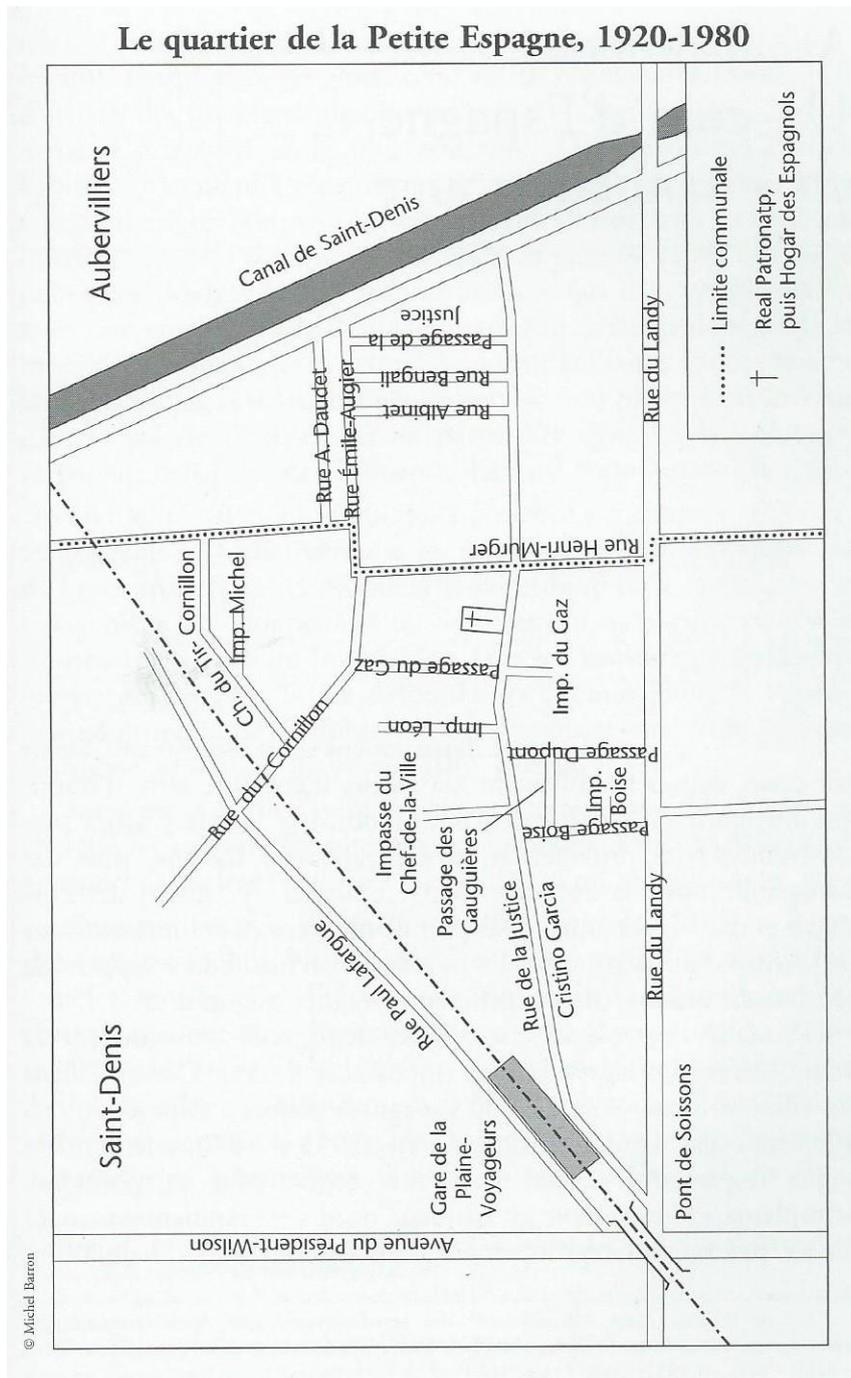
emigrar, de la misma manera que algunos de ellos partieron de España para evitar el servicio militar. La procedencia mayoritaria de los españoles instalados en la zona de Saint-Denis, así como también en Aubervilliers -un espacio que de igual modo comenzó a industrializarse a partir de 1860 con gran empuje- era sobre todo castellana, sobresaliendo al respecto la provincia de Burgos, así como también había numerosos oriundos de Cáceres. Se trataba, además, de una población formada eminentemente por hombres solteros y, si estaban casados, habían emprendido el proceso migratorio dejando a sus esposas en España, una situación distinta de aquella que observamos posteriormente. En ese sentido debemos aludir al contexto de la Primera Guerra Mundial, pues en esas fechas y con el objetivo claro de tener mano de obra trabajando a favor del esfuerzo bélico, se emplearon a numerosos españoles, encargados de suplir a los franceses enviados al frente, trabajando fundamentalmente en las industrias metalúrgicas y químicas de Saint-Denis. En este caso la emigración ya no era únicamente de varones solteros, sino que muchos fueron allí acompañados por sus esposas, una cuestión que seguiría desarrollándose del mismo modo en los años venideros.

La notable afluencia de españoles que recalaron en la Plaine provocó que éstos se instalaran en diversos espacios, un asunto que Natacha Lillo describe del siguiente modo: *“En 1911 déjà, près de 82% des 265 membres de la colonie espagnole de Saint-Denis vivaient à la Plaine et un peu plus de la moitié d’entre eux résidait dans son artère centrale, l’avenue de Paris, notamment dans les petits immeubles édifiés à la va-vite des numéros 96 et 100, où ils côtoyaient de nombreuses familles italiennes. Durant la Première Guerre mondiale, une fois remplis les quelques hôtes meublés de l’avenue de Paris et de la rue du Landy, les manœuvres espagnols et leurs familles s’installèrent dans les interstices de l’espace industriel, entre les rues de la Justice et du Landy, tant sur les communes de Saint-Denis qu’Aubervilliers”*; por consiguiente, añade que *“C’est ainsi qu’à l’occasion de la Première Guerre mondiale naquit le ‘quartier des passages’ de la Plaine, rapidement baptisé la Petite Espagne par les contemporains, un territoire délimité par l’avenue du Président-Wilson à l’ouest, le canal de Saint-Denis à l’est, la rue de la Justice au nord et la rue du Landy au sud”*¹⁵⁰².

Con la finalidad de tener claro a nivel visual las principales calles que conformaban la “Petite Espagne”, adjuntamos a continuación un plano publicado por la mencionada historiadora y que permite comprender la delimitación exacta de este espacio en el marco cronológico de 1920-1980 [Mapa 2].

¹⁵⁰²LILLO, Natacha: *Ibid.*, p. 30.

MAPA 2



Mapa del barrio de la Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, obtenido de: LILLO, Natacha: *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis...*, Op. Cit., p. 11.

A partir de todo lo comentado, ya puede advertirse que estamos ante un proceso urbanístico que se desarrolló de manera orgánica, creciendo de forma improvisada, en la medida en que los espacios ya construidos no permitían albergar tal contingente migratorio. Así las cosas, este crecimiento tan irregular dio lugar a la creación de todo tipo de callejuelas estrechas y tortuosas, así como también se alquilaron muchas parcelas en unos procesos en los que la municipalidad hizo la vista gorda ante numerosas cuestiones ilícitas, en tanto que apremiaba la necesidad de tener mano de obra. Y, de hecho, tales actos tuvieron posteriormente complicadas consecuencias, pues los terrenos vacíos se arrendaron a personas que construyeron sus propias casas y pasaron a ser propietarios de los muros de las mismas, si bien no del suelo en el que éstas reposaban, algo que naturalmente ha conllevado problemáticas situaciones jurídicas. Pero más allá de esta cuestión, aquello que nos interesa remarcar es que justamente fueron los propios emigrantes los que en muchas ocasiones edificaron sus viviendas en estos lares, que iban creciendo según iba llegando más gente, configurándose una suerte de pasajes a lo largo de las parcelas en cuyos centros había espacios vacíos y que pasaron a designarse como *courras*, término heredero de las corralas españolas. Nos estamos refiriendo, por tanto, a unas construcciones realizadas precariamente, sin planificar y en un lugar que ni tan siquiera estaba habilitado para ello, de ahí que todas estas viviendas carecieran de equipamientos tan básicos como agua corriente, gas o electricidad, unas pésimas condiciones que perduraron hasta la década de los cincuenta. De igual forma tampoco había ningún sistema de evacuación de las aguas residuales y, para poder obtener agua, los habitantes de la “Petite Espagne” debían dirigirse a un par de fuentes ubicadas en las calles Landy y Justice¹⁵⁰³.

Por lo que respecta a la década de los años veinte, cabe decir que en este periodo llegaron nuevos contingentes migratorios españoles, creciendo de manera muy acentuada la colonia, pues si en 1921 había 1.427 españoles, en 1926 contaba con un total de 2.639 y en 1931 con nada menos que 3.423¹⁵⁰⁴, de modo que estamos ante un aumento muy elevado y ante una emigración que no estaba protagonizada por hombres solos sino principalmente por parejas o familias. Asimismo, y

¹⁵⁰³En relación a la configuración y nacimiento de la “Petite Espagne” es interesante la descripción que propone Marie-Claude Blanc-Chaléard: “*Provinciaux, Bretons notamment, ou étrangers, Belges et Italiens ou Espagnols, ils sont en concurrence pour l’habitat bon marché. Les hôtels, garnis et immeubles de rapport à l’avenue de Paris ou de la rue du Lendit sont surpeuplés et les constructions précaires ne sont pas rares au pied des usines. C’est ainsi que dans les miasmes des industries métallurgiques et chimiques, à l’ombre de l’usine à gaz, les Espagnols vont coloniser à partir de 1900 les passages de la Plaine, avec diverses constructions de fortune, de la simple baraque au petit immeuble en parpaing. La colonie grandit à toute allure à partir des années 1920. Vite surnommée La Petite Espagne, elle compte plus de 4.000 habitants en 1931 et déborde sur la commune voisine d’Aubervilliers ainsi que sur d’autres terrains à Saint-Denis, où poussent des nouvelles baraques, Cornillon ou Franc-Moisin désigné localement comme le barrio chino*”, en BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude: “De Nogent au Franc-Moisin. L’habitat des immigrés en région parisienne (1870-1970)”. En LILLO, Natacha (Dir.): *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XXe siècle, regards croisés*. Paris: Éditions Publibook, Actes de l’histoire de l’immigration Numéro Spécial, volume 8, 2008, p. 48.

¹⁵⁰⁴LILLO, Natacha: *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis...*, Op. Cit., p. 44-45.

dada la importancia cuantitativa de españoles en este espacio, debemos referirnos a la voluntad de construir una capilla española en esa área, un proyecto que data ya de la época de la primera conflagración mundial y empezó a desarrollarse un tiempo después de este conflicto, creándose una capilla dedicada a Santa Teresa de Jesús y conocida como el Real Patronato de Santa Teresa de Jesús, ubicada en el número 10 de la rue de la Justice. Sin embargo, no fue consagrada hasta junio de 1923 y, por lo que respecta a su gestión, se encargaban de ello los claretianos.

Si seguimos avanzando en el tiempo hemos de referirnos a la etapa de crisis que supusieron los años treinta, una etapa en la que se produjeron importantes desplazamientos en doble sentido; es decir, hubo numerosos retornos a España, así como nuevas emigraciones hacia este enclave. Si atendemos primero a las causas que motivaron el regreso, debemos pensar principalmente en la gran crisis de comienzos de esa década y las desastrosas consecuencias que tuvo para las industrias de esta zona, quedando numerosos obreros en el paro y viéndose en una situación económica tan delicada que el regresar a España se antojaba como una suerte de solución o, casi, como un imperativo en el caso de perder el permiso de residencia provocado por una falta de empleo. Asimismo, también 1936 es una fecha clave al respecto, pues hubo quienes consideraron importante volver a España para luchar por la República, así como algunos de los que antaño habían realizado el servicio militar fueron movilizados. Con respecto a los que se quedaron en Francia, cabe decir que hubo quienes optaron por nacionalizarse franceses, es decir, tomaron conciencia de que su emigración no sería de corte temporal sino que pretendían quedarse allí para siempre, una decisión que no interesó demasiado a la administración francesa y que intentó evitar por medio de diferentes acciones, si bien a partir de 1938 y a tenor de las tensiones con Alemania, esta política cambió de rumbo en tanto que cuantas más personas estuviesen al servicio de su país, mejor. En relación a la llegada de nuevos españoles, son evidentes las consecuencias que tuvo la contienda española y la gran cantidad de exiliados que, en el marco de la Retirada, partieron hacia Francia; sin embargo, precisamente para evitar una llegada masiva de éstos en el Departamento del Sena se acordó que sólo podrían conseguir el permiso de residencia aquellos que fueran ascendientes o descendientes directos de los españoles que ya vivían allí, frenando por tanto la llegada de muchos refugiados. Y no sólo llegaron allí españoles justo al término de la guerra, sino que también durante la posguerra hubo personas que, ante la situación que se vivía en España, emigraron y se instalaron en esta zona.

Por consiguiente, debemos pensar en una colonia española conformada por una marcada mezcla de emigrados económicos y políticos, siendo necesario que nos detengamos en las políticas municipales desarrolladas a comienzos de los años treinta y en el peso que tuvo el comunismo entre los españoles. En ese sentido destaca, sin duda alguna, la figura de Jacques Doriot, alcalde comunista de Saint Denis desde febrero de 1931, impulsor de una política de subsidios y ayuda social de gran alcance y magnitud. De hecho, sus actuaciones en la puesta en marcha de

subsidios sociales paliaron las consecuencias de la aguda crisis de comienzos de los treinta, pues los requisitos para gozar de tales auxilios no distinguían entre nacionalidades, convirtiéndose en una figura muy apreciada por la comunidad española y aumentando de manera considerable las adhesiones al PCF. De igual modo, en términos ideológicos, también es preciso señalar que la Guerra Civil española supuso que los emigrantes de dicha nacionalidad se posicionaran al respecto y una gran parte de la comunidad apoyó sin duda la República, de ahí que, por ejemplo, el Real Patronato de Santa Teresa perdiera numerosos miembros a partir de 1936 en tanto que el Hogar Español optó por posicionarse a favor del bando nacional. Asimismo, es interesante referirnos a las actitudes de los españoles residentes en este espacio durante la Ocupación, pues hubo militantes comunistas que se implicaron de manera activa en la Resistencia, así como también se tuvo muy presente la situación que se vivía en España. Tal asunto queda perfectamente evidenciado si tenemos en cuenta que el 6 de marzo de 1946, justo después de la condena y ejecución de doce militantes comunistas españoles implicados en la guerrilla y que, además, participaron en la Resistencia en territorio francés, el consejo de Saint Denis optó por cambiar el nombre de la rue de la Justice por el del coronel de las FFI (*Forces françaises de l'intérieur*) bajo cuya dirección se llevó a cabo la liberación del Gard, Lozère y Ardecha, pasándose a denominar rue Cristino García el día 12 de abril de 1946; asistieron al acto 4000 personas, así como se inauguró la placa con este nombre el 4 de agosto de 1946, evento al que asistió la propia Pasionaria. En esta calle, por otra parte, y concretamente en el número 10, es donde se ubica el Hogar de los Españoles, una asociación cultural que se puso en marcha en la década de los sesenta, ocupando los locales de la antigua parroquia de Santa Teresa de Jesús y que derivaba de la antigua sociedad de socorros mutuos creada en 1926.

Por tanto, es fundamental tener en cuenta la estrecha relación que hubo en este espacio entre emigrados económicos y exiliados, produciéndose en ocasiones verdaderas fusiones entre ambas categorías, pues muchos de los exiliados que fueron a vivir a esta zona tenían parientes que en las décadas precedentes se habían instalado allí y, por tanto, eran percibidos por el resto simplemente como familiares de personas ya residentes en el lugar; no obstante, obviamente también llegaron individuos que, en el marco de su exilio en Francia, conocieron a gente que tenía allí amigos o familiares y por eso se dirigieron a esa zona. Además, también hubo quienes primero emigraron por causas económicas, regresaron posteriormente a España y luego volvieron por razones políticas; es decir, nos referimos a aquella gente que ya residía en la Plaine y que, en el transcurso de la crisis de los treinta, retornaron a España, se implicaron políticamente en el contexto de la República y, por su militancia, se vieron obligados posteriormente a volver a Francia, instalándose nuevamente en la “Petite Espagne”, donde ya habían estado y tenían allí amigos y en muchos casos también familiares. Asimismo, ya hemos comentado anteriormente que los habitantes de este lugar se implicaron de manera muy activa en el marco de la Guerra Civil española para dar soporte a la

República, de tal modo que los exiliados fueron muy bien recibidos y se les ayudó tanto a integrarse a la comunidad como laboralmente. Otro elemento clave a tener en cuenta es que estas zonas industriales, tanto Saint-Denis como Aubervilliers o Saint-Ouen, desde 1944 estuvieron dirigidas por comunistas, de tal modo que la propia comunidad obrera francesa acogió bien a los exiliados, así como, evidentemente, fue muy bien considerada su implicación en la Resistencia en el marco de la Ocupación. En este contexto cabe decir que no únicamente se implicaron los exiliados sino que, incluso españoles que emigraron por razones económicas, tomaron parte activa en la resistencia parisina¹⁵⁰⁵. A partir de todo lo comentado, es fácil intuir que desde la contienda española el Real Patronato no tuviese la misma popularidad entre la mayoría de la población, así como en el marco de la Ocupación intentaron mejorar su fama gracias a las acciones de asistencia material que llevaron a cabo, pues además de gozar de las ayudas económicas que recibían de acaudalados feligreses que frecuentaban la iglesia española de la rue de la Pompe, contaban con dinero facilitado por parte de la embajada española.

Si atendemos a cifras concretas para valorar la cantidad de españoles instalados en Saint Denis, cabe decir que, con respecto a 1936, se produjo una notable disminución de un 20%, es decir, había 2.146 españoles, una cuestión que puede explicarse por el hecho de que muchos tomaran la nacionalidad francesa al comprender que su paso por Francia no era transitorio, así como también a comienzos de los años cincuenta hubo quienes, ya con cierto dinero ahorrado, optaron por regresar. Sin embargo, es a partir la década de los sesenta cuando llegó la nueva ola migratoria importante, pasando de 2.150 en 1954 a 3.536 en 1962, un espectacular aumento que alcanzó la cima en 1968, contando con 4.423 personas y, por tanto, llegando a superar incluso las cotas logradas en la época de entreguerras; sin embargo, en ese momento ya había otras comunidades inmigradas que habían logrado muchísimo peso en esta comuna y la española era la segunda mayoritaria, siendo superada por los 7.770 norte-africanos allí residentes¹⁵⁰⁶.

¹⁵⁰⁵No cabe duda que en estos territorios hubo una militancia española muy activa, haciendo caso omiso estas municipalidades de la prohibición del PCE en Francia, vigente entre septiembre de 1950 y mayo de 1981, así como se dio soporte a los dirigentes clandestinos del partido. Igualmente, aunque en menor medida, también había miembros de la CNT. Son interesantes al respecto las consideraciones de Natacha Lillo al afirmar lo siguiente: “*Les plus militants se retrouvaient lors de soirées organisées salle Suchet avec Léo Ferré par les anarchistes ou à la Mutualité avec Yves Montand pour les communistes. La fête de l’Humanité, chaque début septembre, était un passage obligé, comme d’ailleurs pour une grande partie de la population ouvrière de la ‘banlieue rouge’ d’alors. Alors que le PCE disposait de plusieurs cellules actives à Saint-Denis et à Aubervilliers, les membres de la CNT, eux (nettement minoritaires dans les années 1960 dans le quartier), se réunissaient à Paris. À partir de la fin des années 1960, l’espoir de rentrer en Espagne s’amenuisant et l’intégration augmentant, plusieurs membres du PCE intègrent des cellules d’entreprises ou de quartier di PCF*”, en LILLO, Natacha: “Immigrés espagnols à La Plaine au début du XXe siècle. La naissance d’une communauté”, en Mémoire Vivante de la Plaine, página web: <http://www.plaine-memoirevivante.fr/articles.php?lng=fr&pg=28>

¹⁵⁰⁶LILLO, Natacha: *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis...*, Op. Cit., p. 133.

En este contexto, además, debemos pensar que coexistieron en este territorio personas correspondientes a las diversas oleadas migratorias, es decir, allí residían tanto los españoles que se instalaron en la zona durante el periodo de entreguerras, así como los exiliados políticos y estos nuevos emigrantes económicos; no obstante, lo que sí cambió con respecto al pasado es que los salarios eran mucho más elevados, de tal modo que si previamente era muy complicado ahorrar dinero y el estipendio alcanzaba justo para la alimentación y el pago del alquiler, en este momento era factible ahorrar y, por ello, esta nueva emigración tenía un carácter temporal. También en esa época mejoraron las condiciones del lugar, pues se instaló electricidad y poco más tarde hubo agua corriente en los hogares. Empero, una cuestión importante a tener presente es que poco a poco este núcleo entró en decadencia, pues tanto la voluntad de prosperar en alojamiento como el establecimiento definitivo y a largo plazo de quienes emigraron tiempo atrás, llevó a los españoles a radicarse en otras partes; en palabras de Natacha Lillo: “*À la même période, la Petite Espagne commença à perdre nombre de ses habitants, tant à cause des décès des primo-arrivants de l’entre-deux-guerres qui s’y étaient enracinés, que des déménagements des réfugiés politiques et des immigrants économiques des Trente Glorieuses. Désireux d’accéder à des meilleures conditions de confort, ils s’en allèrent dès que la situation du logement s’améliora et que leur niveau de vie augmenta, soit pour des appartements du parc social ou privé, soit pour des pavillons individuels, situés dans d’autres quartiers de Saint-Denis et Aubervilliers ou dans des communes voisines*”¹⁵⁰⁷.

Posteriormente nos referiremos a los cambios urbanísticos y a los nuevos lugares de vivienda en los que se afincaron las comunidades inmigrantes, aunque antes es preciso que consideremos que, al margen de la “Petite Espagne”, también hubo determinados parajes de esta *banlieue nord* que albergaron una importante comunidad española, caso de Franc-Moisin, Cornillon y Pleyel. En relación al primer mencionado, cabe decir que tuvo una renovada significación en la década de los cincuenta, pues allí se crearon nuevas barracas; de igual modo, a partir de los sesenta fue un espacio muy habitado por portugueses. Además, también al término de la década de los cincuenta nacieron nuevos *bidonvilles* en la zona de Saint-Denis -más exactamente cerca de La Courneuve- creados para hospedar fundamentalmente a españoles, caso de la Campa¹⁵⁰⁸ y del Chemin de Marville.

¹⁵⁰⁷LILLO, Natacha: *Ibid.*, pp. 143-144.

¹⁵⁰⁸A propósito de este *bidonville* es interesante una descripción del mismo efectuada por Francette Vidal en *Esprit* en 1966 y que dibuja este espacio del siguiente modo: “*S’il existait une hiérarchie permettant de classer les différentes sortes de bidonvilles, celui que l’on découvre en arrivant chemin de Stains, se situerait au bas de l’échelle. Il n’y a pas de tracé de rue, on ne trouve qu’un seul point d’eau, rien n’est prévu pour l’évacuation des eaux polluées si ce n’est un semblant de canal qui constitue d’ailleurs un dangereux foyer d’infection. On peut voir quelques constructions en dur, mais la majorité des gens vivent dans des baraques accolées les unes aux autres et faites de matériaux disparates, et surtout dans des cars désaffectés et roulottes posées sur des briques ou des morceaux de bois, car bien souvent les roues ont disparu. Dans ces roulottes, les familles s’entassent à 5 ou 6 personnes, parfois davantage. Autrefois situé à Saint-Denis, ce bidonville a été transféré*

Consideradas las características de la “Petite Espagne” y antes de abordar su presencia en el ámbito filmico, es interesante traer a colación algunas de las descripciones que existen sobre este lugar, destacando al respecto algunas frases de Pierre Frédéric publicadas en *Le Petit Parisien* el 15 de julio de 1937 o de Raymond Millet en *Le Temps* el 10 de mayo de 1938. Por lo que respecta al primero, éste describe esta zona tal que así: “*Parcourez le passage Bois, le passage Dupont ou l’impasse des Gauguières, qui les réunit par derrière. Ce ne sont que masures misérables, édifiées de guingois en carreaux de plâtre, en briques, en planches, et qui branlent, et qui pourrissent*”; en relación al segundo, éste aporta la siguiente imagen: “*À la Plaine-Saint-Denis, je sais un bourg espagnol, un labyrinthe de ruelles et d’impasses où des haillons multicolores sèchent aux fenêtres de masures. De mois en mois les immigrés nouveaux et la descendance des matrones prolifiques annexent d’autres bicoques, les badigeonnent de couleurs vives, y plaquent aux flancs des murs lézardés quelques balcons de bois, des escaliers extérieurs, des baraquements où bientôt grouillent des poules, des lapins, des marmots*”¹⁵⁰⁹.

Asimismo, es especialmente interesante por la visión que ofrece del lugar, así como por exponer la dureza de las condiciones de vida y de vivienda, un poema que escribió Manuel García Montero, un hombre que nació en la Plaine en 1920 y que regresó con sus padres a España en 1931, viviendo posteriormente en Jarandilla de la Vera. Por medio de esta composición, el autor efectúa una descripción del entorno en el que transcurrió su infancia, transcribamos a continuación este poema, titulado “*Recuerdos íntimos*”¹⁵¹⁰:

à la Courneuve en août 1961. À cette date, il comprenait 79 familles dont 44 espagnoles, une portugaise, 3 algériennes, 9 familles mixtes (Algérien-Française), 15 françaises et 8 familles”, en SCHOR, Ralph: *Histoire de l’immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 215.

¹⁵⁰⁹Textos obtenidos de LILLO, Natacha: *La petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis...*, Op. Cit., pp. 33-34. Asimismo, esta autora también ha transcrito mayor parte de los textos de estos dos autores, en el caso del primero citado se trata de una interesante descripción en tanto que aborda a las personas que habitaban el lugar: “*À peine a-t-on avancé de quelques pas, les portes et les fenêtres s’ouvrent. Des têtes apparaissent: des cheveux noirs et luisants; des faces bouffies et des faces creuses; des figures de femmes au teint olivâtre, qui pourraient être belles, et qui sont malsaines. Là-dessous, des corsages aux couleurs criardes ou des loques noires. Des enfants courent. ‘Nino!’ hurle une matrone. ‘Nino!’ Suit un torrent de phrases en espagnol. Est-on en France? Non, en Espagne. Mais dans un coin d’Espagne empuanti par des odeurs chimiques. Un coin d’Espagne où, si l’on entre, on est suspect. ‘Ce type, pourquoi vient-ils nous déranger?’*”; el segundo se acerca al ambiente alegre que proliferaba en este barrio del siguiente modo: “*Le soir, on écoute les accordéons des bastringues et les mandolines des barbiers. Le jour, on n’entend que les cris des enfants et les mélodées des femmes. Soudain les sirènes annoncent le retour des hommes et, dans un élan d’allégresse gâtée de crainte, les épouses servantes allument les feux, assiègent les échoppes des rôtisseurs, courent, se chamaillent, tandis que l’air s’imprègne d’une odeur d’oignon et de friture. Il ne manque à la gueuserie exotique de ce petit monde fermé que l’absolution du soleil*”, disponibles en línea: LILLO, Natacha: “*Immigrés espagnols à La Plaine au début du XXe siècle. La naissance d’une communauté*”, en *Mémoire Vivante de la Plaine*, página web: <http://www.plaine-memoirevivante.fr/articles.php?lng=fr&pg=28>

¹⁵¹⁰Publicado en GARCÍA MONTERO, Manuel: *Dolorida Querencia, Poemas de mi tierra*. Mérida: Artes Gráficas Boysu, 1992.

*Mi infancia son recuerdos ...
de un patio de vecindad,
en un suburbio maldito
de una espléndida ciudad.
Y en una de sus callejas,
que llaman 'Impasse Boise',
señalado con el cuatro,
mi patio de vecindad.
Y en el patio diez cubiles
como celdas de un penal.
Y en uno de esos cubiles,
de 20 metros, no más,
padre, madre y cuatro hermanos,
media docena cabal.
Y había dos descampados
que servían por igual
para verter las basuras
las ratas alimentar
y dirimir sus contiendas
las pandillas del lugar.
Y había... ¿qué más había?
Dejadme si recordar...*

*Había chimeneas altas,
negras como la maldad,
chimeneas que rugían
y vomitaban un gas
que ennegrecía la sangre
como un veneno letal,
y laceró las entrañas de mi madre
sin piedad bajo su tez delicada
y apagó la claridad de sus bellos ojos,
claros, limpios, como un manantial.
Y en uno de aquellos antros,
que habitaba Satanás,
con calderas que fundían
cabelleras de metal,
trabajó siempre mi padre,
que era un roble montaraz,
al que emires del Diablo
pretendieron injertar
en el lugar más infame
del suburbio más procaz.
¡Y todo porque sus hijos
tuvieran pupitre y pan!*

Igualmente, también existen interesantes fotografías que constituyen valiosos documentos visuales sobre la realidad de este espacio, poniendo de manifiesto numerosas cuestiones como la precariedad de las viviendas, la falta de infraestructuras como la ausencia de agua corriente, la estrechez de las callejuelas como resultado de un crecimiento improvisado e irregular del barrio, o el modo de vestir de las personas que allí residían. Adjuntamos a continuación algunas de las más significativas al respecto:



Pierre Douzenel: Chicos del 5 de la rue du Landy en 1947, Fonds Pierre Douzenel



Pierre Douzenel: El impasse Boise en 1947, Fonds Pierre Douzenel

Llegados a este punto, atendamos acto seguido a la presencia cinematográfica de la “Petite Espagne”, así como también lo haremos extensivo a la comuna de Aubervilliers, perteneciente al *arrondissement* de Saint-Denis y, en definitiva, a los *bidonvilles* ubicados en la región parisina, empezando por dos importantes propuestas relativas a este territorio: *Aubervilliers* (Eli Lotar, 1945) y *Les enfants des courants d’air* (Édouard Luntz, 1959). Por lo que respecta a la primera, se trata de una realización cuyos comentarios están escritos por Jacques Prévert -si bien la voz en *over* corresponde a Roger Pigaut- así como también cuenta con una música compuesta por Joseph Kosma que incluye varias canciones interpretadas por Germaine Montero y Fabien Loris, todas ellas en consonancia con las imágenes que aparecen en el film. Advirtamos, de entrada, que en él no se alude a ningún español en concreto -sí que se menciona en cambio a un portugués-; no obstante, hemos considerado preciso estimarlo en tanto que ofrece una interesante imagen de este espacio habitado por trabajadores desfavorecidos y población inmigrante. Pues bien, para valorar en términos generales esta propuesta, debemos comenzar por atender al texto de la cartela presente al comienzo de la misma en tanto que, sin duda, se constituye en una declaración de intenciones de la realización: “... un film réalisé dans la banlieue parisienne au cours de l’été 1945 et dont le but est d’attirer l’attention sur les conditions d’existence des habitants des ‘ilots insalubres’ des grandes villes- L’auteur de ce film n’a pas jugé utile de montrer les quartiers plus modernes et plus hospitaliers de la petite cité d’Aubervilliers- C’était pas l’objet de ce documentaire”.

Las primeras imágenes que presenta muestran el Sena y la cámara sigue la navegación de un barco bajo los puentes de París -dejándose entrever en el fondo, entre las brumas, la silueta de la catedral de Notre-Dame- así como el tránsito por una esclusa en el canal Saint-Martin y la llegada



Fig. 191

a Aubervilliers, todo ello acompañado de una canción sobre el río (“*La Seine a de la chance, elle n’a pas de soucis, elle se la coule douce, le jour comme le nuit*”).

La voz en *over* del narrador se encarga de precisar el cambio que ha experimentado Aubervilliers a lo largo del tiempo, pues si en 1831 su población era de 2.203 personas y el ambiente era rural, ahora -es decir, en 1945- todo es completamente distinto: “*mais les temps ont changé et la petite cité industrielle d’Aubervilliers*

compte aujourd’hui 55.000 habitants ouvriers pour la plupart, et la plupart de ces ouvriers vivent au milieu des ruines et logent dans des taudis, et ces ruines toutes neuves de la guerre, ce sont déjà d’anciennes ruines, des ruines banales, les simples ruines de la misère ouvrière. Peu des gens connaissent Aubervilliers, à deux passes de Paris, de la Place Vendôme et des Champs-Élysées, la capitale a ce petit secret et ce but est caché”. De hecho, el objetivo del film es el de realizar una

aproximación, justamente, a lo que ha denominado “*les simples ruines de la misère ouvrière*”, es decir, a aquellas gentes desfavorecidas que habitan y sobreviven como pueden en este espacio, focalizándose especialmente en la dimensión industrial del lugar, en las condiciones de vivienda y en los niños que juegan en las calles [Fig. 191]. Por ello, se muestran las maniobras de quienes trabajan en el río, gente bañándose en el agua [Fig. 192], las obras de ingeniería desarrolladas en estos lares y niños jugando, todo ello acompañado de una canción que se repite en numerosas ocasiones y que se refiere a los rapazuelos que habitan en este entorno, descritos como vástagos de proletarios y de la miseria: “*À la misère d’Aubervilliers, à la misère du monde entier. Gentils enfants d’Aubervilliers, gentils enfants des prolétaires, gentils enfants de la misère, gentils enfants du monde entier*”.



Fig. 192

Gente trabajando, fábricas y movimiento constante de obreros en el seno de este “*monde où la joie de vivre est exclue, la lutte pour la vie continue et l’on peut voir la misère...*”, aludiendo a Saint Gobain, patrón de una de las industrias que genera productos químicos y en la cual los empleados se dejan literalmente la piel, mostrando uno de ellos el mal estado de sus manos; sin embargo, el narrador añade que un trabajador les dijo que lo que le preocupaba no era cómo le dejaba las manos sino el interior (“*les mains encore ça va, on peut se rendre compte, mais je voudrais bien savoir que ça donne à l’intérieur*”). A partir de este punto la atención deriva del lugar de trabajo a la cuestión de la vivienda, presentando varios edificios en un estado lamentable, correspondientes al barrio de Landy, acompañado de una poética -si bien no por ello no descarnada- descripción de estos hogares: “*Mais, dans le quartier de Landy, les maisons d’habitation, les maisons loués bourgeoisement n’ont rien à envier aux usines pour l’hygiène, le confort, la gaieté. Maisons d’Aubervilliers, ruines de l’adversité et épaves de la cité, habitées par des pauvres locataires qui n’ont mêmes pas l’eau sur le palier*” [Fig. 193-194]. Queda claro, además, que no hay agua corriente, pues se muestra a una mujer que va con un jarrón a buscar agua a una fuente, así como un hombre recoge el agua que corre por el suelo bordeando las aceras.



Fig. 193



Fig. 194



Fig. 195

Comparece también ante el espectador un hombre que lleva una vasija de agua y que es portugués, José Pereira [Fig. 195], de cincuenta y tres años, trabajador, quien debe colgar el pan del techo para que no sea alimento de las ratas. No obstante, no todos los que moran de este modo son extranjeros, de ahí que se integren imágenes de dos mujeres francesas que también viven muy pobremente; el narrador nos indica que esta población se ve obligada a adaptarse a todo y

ni siquiera advierten los problemas en los que deben vivir, resignándose a todo. Casas destartaladas, calles, una zapatería, viejos hoteles, un hombre que toca el acordeón y nuevamente niños, acompañados de la mencionada canción sobre los pequeños de Aubervilliers. Un huerto, como el último reducto de verdor en este entorno que antaño fue rural, así como vistas del mercado en el que compran gente de distintas posibilidades económicas, algo negativo para estos habitantes de Aubervilliers, pues hay gran variedad de todo, *“mais tout est si chère, que c’est comme s’il n’y avait rien du tout”*. También en este espacio aparece un faquir que lee el horóscopo, personaje que se utiliza para criticar al antiguo alcalde de Aubervilliers, quien les prometió maravillas, casas modernas, un mercado cubierto, mejores viviendas, agua corriente, un terreno para practicar deporte, jardines de infancia... algo que contrasta con los niños jugando sentados en el suelo y otros haciendo un fuego en las afueras y fumando [Fig. 196]. Se alude incluso a quienes ni tan siquiera pueden permitirse estas viviendas, mostrando a personas que viven en caravanas [Fig. 197], así como a unos individuos que abandonan el edificio desvencijado en el que habitaban, indicando que pronto otros con menos suerte allí recalaran.



Fig. 196



Fig. 197

No obstante, a partir de este punto y hasta la conclusión de la propuesta, el film se centra en el caso en concreto de una familia obrera con seis hijos, explicando que a pesar de las adversidades

los padres los han educado bien y aman la vida, trabajando tanto el progenitor como los hijos mayores, mientras que la madre es quien se encarga de conseguir comida para todos e incluso para el perrito, indicando el nombre de cada uno de ellos. La película termina en un tono optimista que aboga por la idea de que los obreros serán capaces de salvarse a sí mismos. Por medio de un montaje se muestran diversas imágenes en movimiento colocadas dentro de un marco fotográfico con el fin de presentar escenas de la vida del barrio y la voz en *over* se encarga de señalar que los muros están a punto de caer, planteando que puede escucharse una voz incrédula y sorprendida de que cosas así puedan suceder en el siglo XX, concluyendo con unas palabras que consideran que será gracias al trabajo de los obreros que se logrará un cambio: *“malgré leur involontaire pittoresque, ces images d’Aubervilliers n’offrent que de plus modestes aspects de la détresse d’un monde où la guerre est venue encore une fois, un peu partout, à ajouter ses ruines è calles du passé pour rendre encore une fois la tâche plus difficile à ceux qui doivent tout déblayer, tout reconstruire, tout réparer. Et comme toujours c’est au pied d’un mur qu’on trouve les maçons, [...] ce monde qui doit absolument changer et qui finira bien par changer”*.

Por lo que respecta a la segunda producción citada, *Les enfants des courants d’air* (Édouard Luntz, 1959) [Fig. 198-201], se trata de un mediodocumental de 26 minutos que gira en torno a la vida de los niños que habitan en la periferia de la capital, en las afueras de París, siendo los principales lugares de rodaje el *bidonville* de Aubervilliers, el *bidonville* español de Cornillon, la porte de la Chapelle (XVIII *arrondissement*), la entrada del hospital Bichat ubicado en el 170 del boulevard Ney (XVIII *arrondissement*) y varios terrenos sin edificar.



Fig. 198



Fig. 199



Fig. 200



Fig. 201

Esta realización, galardonada con el premio Jean Vigo en 1960, pone de relieve las lábiles fronteras entre el documental y la ficción, pudiendo advertirse fácilmente elementos y acciones captados de improviso mientras que en otras secuencias se percibe la preparación de las mismas; en cualquier caso, se trata de un valiosísimo documento en tanto que testimonio de las condiciones de vida de las comunidades que residían en estos *bidonvilles*, así como incluye personajes que hablan en español, destacando al respecto el diálogo que entabla una mujer cuando le pregunta a un chicuelo que regresa a su hogar lo siguiente: “*Buenas tardes, ¿te has divertido bien?*”, y el joven le responde “*Sí, he estado con los otros*”. También relacionada con esta propuesta es interesante traer a colación una emisión televisiva titulada *Immigration: Les enfants des courants d’air: parcours d’immigrés à la plaine St Denis* (Caroline Glorion, 1993) [20-11-1993], perteneciente al programa *Géopolis*, de 24 minutos de duración, cuyo punto de partida es justamente el film de Édouard Luntz, considerado y comentado en una presentación efectuada por Claude Sérillon, y se estructura a partir del testimonio de cuatro personas que corresponden a quienes fueron esos chicos “*des courants d’air*”, ahora adultos, quienes explican de qué trabajan o dónde viven, asistiendo a procesos exitosos de integración. Además de incorporar fragmentos de la realización, los testimonios aluden a la importancia que para ellos tuvo la figura de Gilber Py, su profesor, quien también aparece en tanto que testimonio y explica su vocación, así como los protagonistas se dirigen a los lugares donde se ubicaban las casas en las que residían de niños. Después de esto, la atención recae en el rol que juega en la actualidad la organización el “Patronage Espagnol”, ubicada en la rue Cristino García.

Asimismo, si respetamos un orden cronológico a la hora de aludir a las diferentes propuestas que nos interesan, en el ámbito televisivo también descolla para nuestro estudio una emisión en el marco del programa *Panorama* titulada *Les Bidonvilles* (Claude Désiré, 1966) [18-02-1966], dedicada al *bidonville* de La Courneuve, habitado por más de 2.300 personas que corresponden eminentemente a extranjeros, entre los cuales se encuentran numerosos españoles. De hecho, la realización combina los testimonios de residentes con los objetivos de los que gestionan ese espacio: el adjunto del alcalde, un delegado ministerial o un asistente social. En cuanto a los diversos testimonios es interesante señalar a un español, padre de familia, que tras exponer que él mismo se construyó la barraca, lamenta las condiciones de vida y la falta de higiene con la que tienen que vivir; igualmente sobresale el caso de una mujer joven, filmada enfrente de su vivienda que se halla en lamentable estado, quien especifica, sosteniendo a sus dos hijos en brazos, que sus ingresos no superan los 790 francos mensuales.

Si seguimos avanzando en el tiempo, nos encontramos con una película de enorme interés para acercarnos a la condición de los inmigrantes en la *banlieue* parisina, *Les immigrés en France – Le logement* (Robert Bozzi, 1970), cuya relevancia no sólo estriba en que se ofrece el testimonio visual de cómo vivían en este espacio -incluyendo el testimonio de españoles-, sino que también es

significativo considerar el punto de vista que emplea al abordarlo, pues estamos ante un film militante realizado al amparo de las directrices del XIX Congreso del PCF. De igual forma, también es preciso tener presente que el mismo realizador dirigió, años más tarde, una propuesta que también trataremos, estrechamente vinculada a ésta, buscando qué había sido de algunas de las personas que filmó. Justamente, a causa de la relevancia que tienen ambos acercamientos, más adelante ya los valoraremos con el debido detenimiento, pues primero seguiremos trazando este recorrido panorámico a través de las diferentes películas que se han acercado a la cuestión de la vivienda en la Plaine Saint Denis y, especialmente, en la “Petite Espagne”. Al respecto debemos traer a colación una propuesta, relativamente reciente, focalizada precisamente en el espacio que más nos interesa - tal como buena cuenta da su título- *La petite Espagne* (Sophie Sensier, 2006), una realización en cuyo guión, además de la propia cineasta, participó Natacha Lillo, la mayor especialista en el tema, y cuyo objetivo es el de acercarse a la historia de este lugar que, en tiempo pretérito, fue habitado prácticamente en su totalidad por españoles y que hoy en día se encuentra en total destrucción, apenas existiendo rastros de su pasado español. Si ayer era un espacio en el que, como hemos visto, los españoles recrearon el ambiente de su país de origen, a tenor de las directrices urbanísticas actuales, este emplazamiento, ubicado al lado del Estadio de Francia, se encuentra en proceso de demolición; de ahí que el film, ante esta desaparición, se plantee cuestiones como la identidad y la integración, interrogándose sobre cómo deben percibirlos los miembros de la tercera o cuarta generación de emigrantes españoles. Además, para proporcionar imágenes de antaño del lugar, se recurre, por ejemplo, a incorporar fragmentos del mencionado film de Édouard Luntz que contrastan de manera notable con el estado actual del enclave, así como también se recita el poema que hemos transcrito de Manuel García Montero.

Precisamente, sobre la demolición de estos espacios sobresale un documental, *Rue Cristino Garcia* (Charles Daubas, Naël Marandin, 2007), cuyo objetivo consiste en acercarse a la realidad de las personas económicamente más desfavorecidas, que residen en el barrio al que pertenece la calle que da título a la propuesta, es decir, al lado del Estadio de Francia, para plantear cómo las reformas de este lugar afectarán a esta población que no podrá permitirse seguir viviendo en esta zona. Asimismo, sobre la metamorfosis urbana que ha sufrido este territorio y más concretamente sobre la plaza Landy, emplazamiento en el que se han hecho diversos talleres artísticos y en el que también se creó un jardín efímero, destaca el film *Landy land se métamorphose* (Léa Longeot, 2015), una realización que alude a ciertas transformaciones de este espacio en el marco de un proyecto urbano cooperativo y artístico.

Igualmente, y también a propósito de la “Petite Espagne”, existe una propuesta que se acerca a una cuestión ya tratada anteriormente, referida a la participación e implicación en la Resistencia de los españoles que vivían en este territorio en el marco de la Segunda Guerra Mundial,

concretamente nos referimos a *Les résistances de la "Petite Espagne"* (Alain Le Bacquer, 2014). Para considerar este asunto, la película emplea tanto testimonios como imágenes de archivo, ahondando en la implicación de jóvenes españoles de este barrio en la lucha contra las fuerzas de ocupación nazis, así como también en un episodio en concreto acaecido el 18 de septiembre de 1941 consistente en una gran redada que realizaron los alemanes y que concluyó con numerosos arrestos¹⁵¹¹, de ahí a la existencia de un *Mémorial aux combattants espagnols de la Plaine Saint-Denis*, sito en el *Jardin des droits de l'Enfant en Saint-Denis*, muy cerca de la estación de La Plaine y del Estadio de Francia.

Estudiados estos films, es preciso detenernos, ahora sí, en la propuesta anticipada anteriormente, *Les immigrés en France – Le logement* (Robert Bozzi, 1970), un título vinculado de manera directa al Partido Comunista Francés, no sólo por articular su ideología y abordar la cuestión de las condiciones vida y alojamiento de los inmigrantes de variada procedencia residentes en la *banlieue* parisina, sino también porque, en términos de producción, se llevó a cabo en colaboración con la sección *Main d'Oeuvre Immigré* (MOI) del Comité Central del partido, mientras que la realización se debe al colectivo Dynadia¹⁵¹². Si consideramos su contenido propiamente, destaquemos que éste empieza con el testimonio de una joven española cuyas palabras sirven de introducción y, por ello, anteceden a la propia cartela con el título. Esta chica es interpelada por la voz en *over* del entrevistador, quien le plantea qué piensa de la situación en la que viven ciertas familias inmigrantes, a lo que ésta contesta que es horrible y que justamente es necesario que se haga un film para poner al descubierto este asunto, contestando a la pregunta “*Qu'est-ce que tu en penses?*” del siguiente modo: “*Que c'est dégoûtant, dégoûtant ce qu'on fait d'eux, comment on les*

¹⁵¹¹Por lo que respecta a este asunto, merece la pena traer a colación las siguientes palabras de Geneviève Dreyfus-Armand: “*La participation espagnole à la Résistance consiste aussi, dans la région parisienne, à l'engagement dans des organisations françaises. C'est notamment le cas de jeunes issus de la 'vieille immigration', souvent nés en France. L'exemple de la ville de Saint-Denis, la banlieue de plus forte concentration espagnole de l'époque, est très éloquent. Le groupe des Jeunesses communistes du quartier de La Plaine, composé majoritairement d'Espagnols, s'emploie à une activité de propagande clandestine et participe à la manifestation organisée par le PCF autour du métro Strasbourg-Saint-Denis, le 14 juillet 1941. La répression ne tarde pas: le 18 septembre 1941, le quartier de la 'petite Espagne' – la rue de la Justice et les impasses avoisinantes, peuplées d'Espagnols- est investi par les Allemands. Des arrestations de résistants sont effectuées durant deux mois: treize Espagnols -dont deux jeunes filles- et cinq Français. Incarcérés à la prison de la Santé, les prisonniers sont ensuite transférés en Allemagne: après être passés au camp d'Hinzert, cert (Dachau, Dora, Buchenwald, Gross Rosen) et d'autres seront guillotiné en mai 1943 à Cologne. Quant aux deux jeunes filles, elles connaissent prisons et forteresses (Prum, Cologne, Magdebourg, Leipzig, Breslau) avant d'être internées à Ravensbrück; l'une d'elles, Léone Rubiano, y meurt de la tuberculose. Quant à Angelines Martínez, née à Saint-Denis de parents espagnols, dont la maison familiale avait servi de refuge et de lieu de réunion, elle sera transférée en février 1945 à Mauthausen. Gravement atteinte de tuberculose, elle ne devra sa survie qu'à la solidarité de ses compagnons de détention*”, en DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Les Espagnols dans la Résistance en Ile-de-France”, en *La Résistance en Ile-de-France*, DVD-ROM, AERI, 2004, consultable en el siguiente enlace: <http://museedelaresistanceenligne.org/media5169-MA>

¹⁵¹²Este colectivo también se encuentra tras la realización de *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971). Véanse al respecto las páginas 1077-1099 de la presente investigación.

traite, c'est plus des humains, on les traite comme des bêtes"; a la demanda del entrevistador "Qu'est-ce qu'il faut faire?", contesta tal que así: "Il faut essayer que le monde le vois parce que je pense qu'il y a beaucoup de gens qui sachent pas qu'il y a d'autre comme eux qui vivent comme ça, si on le saurais ils essaieront de faire autre chose mais évidemment ça intéresse beaucoup de monde que ça ne se sache pas tellement, alors c'est caché, mais il faut que ça se sache, il faut que les gens, les bourgeois et tout qui acceptent pas de voire la misère des autres, il fait qu'ils la voient aussi".

Una vez expuesta, por tanto, de manera indirecta, la necesidad de que exista un film que aborde esta cuestión, la cámara muestra, desde el interior de un vehículo, varias vistas de barrios populares de la ciudad, una secuencia que concretamente corresponde al suburbio de Pantin [Fig. 202], mientras la voz en *over* del narrador se encarga de señalar la cantidad numérica de inmigrantes que residen en París y el problema que supone su



Fig. 202

alojamiento, aludiendo a que sólo un cuarto de los domicilios tienen un carácter social asequible a los trabajadores, de tal manera que muchos de ellos se ven abocados a vivir en *bindovilles*¹⁵¹³. Y así, una vez contextualizado el asunto, la película incluye una secuencia constituida por distintas entrevistas a la población inmigrada, articuladas mediante la pregunta "Pourquoi est-tu venu en France?". Los consultados destacan, sobre todo, causas económicas y laborales. Tal es así que, a partir de este punto, la realización contempla a estos inmigrantes en tanto que trabajadores, obreros, mientras la voz en *over* contextualiza los sectores laborales en los que principalmente trabajan y culpa a la economía capitalista de la necesidad de que estas personas emigren, pues se menciona que el desarrollo desigual provocado por este sistema económico es lo que ha incitado la emigración de estas gentes, procedentes de países en los que no se ha instaurado un sistema industrial, así como también se imputa al colonialismo el hecho que estas naciones no hayan podido crecer. Y, todo esto, se comprende como una suerte de círculo vicioso en tanto que, puesto que ahora en sus países no pueden trabajar, deben dirigirse a Francia, no pudiendo participar en el desarrollo industrial de sus respectivos estados, sino que se convierten en mano de obra para el país galo en lo que tildan,

¹⁵¹³Exactamente todas estas cuestiones se plantean en las siguientes palabras: "Trois millions et demi, ils sont venus 600.000 d'Italie et 700.000 d'Espagne, 400.000 du Portugal, ils ont franchi la mer pour venir à 600.000 d'Algérie, 60.000 de Tunisie, 5.000 du Maroc et voici qu'arrivent désormais les maliens, les sénégalais, les congolais, les mauritaniens, les turcs, les yougoslaves, les grecs, les antillais, les réunionnais, un total que de 60 nationalités. Trois millions et demi à Paris et dans sa grande banlieue, ils sont dos millions, dans le nord et l'est 350.000, dans la vallée du Rhône 250.000 comme en Provence dans la Région de Marseille. En France, que de quatre millions de logement sont superpeuplés, chaque année 370.000 nouveaux ménages sont en quête d'un toit mais l'an dernier 320.000 logements construits dont un quart seulement un caractère sociale abordable au travailleur, l'arrivé des millions d'immigrés les jette obligatoirement au taudis, à la cave, au bidonville".



Fig. 203

directamente, como una “*nouvelle forme de la traite*”¹⁵¹⁴. Así las cosas, consideran que el gobierno *gaullista* les hizo venir para que trabajasen y, en cambio, no se construye nada y no se hace nada para ellos, pagándoles incluso menos que a los franceses. Para aproximarse a este asunto, se entrevista directamente a los inmigrantes sobre sus condiciones de alojamiento, centrándose en particular en el caso del *bidonville* de Argenteuil, donde no sólo las familias denuncian la situación lamentable en la que tienen que vivir, sino que también visualmente se advierte el mal estado de las viviendas y se plantea, en cambio, como la creación de los HLM (*Habitation à loyer modéré*) se concibe como una clara mejora de las condiciones de vida de esta población. En cuanto a españoles en concreto, se cede la palabra a una mujer a quien el entrevistador pregunta cuánto pagan por su domicilio y ella responde que no mucho porque la tienen comprada mediante un crédito de 15.000 francos al mes, una casa que era una imprenta y que carecía de todo, en tanto que no había ni luz ni agua y deben vivir allí toda la familia, en total diez personas. Las imágenes que el film ofrece del lugar son más que elocuentes de la precariedad del hogar y el hacinamiento en el que viven [Fig. 203].



Fig. 204

Una vez el espectador ha podido ver estas imágenes y escuchar el testimonio de las personas que en tan frágiles condiciones deben subsistir, se articula una crítica hacia la política de Michel Debré y de Jacques Chaban-Delmas, autores de un plan para eliminar todos los *bidonvilles*, valorando sus propósitos a la luz de la situación del momento y confirmando, por tanto, que sus intenciones no llegaron a buen puerto. Se trata, por tanto, de recalcar las dificultades que conlleva residir en estos espacios, una cuestión de la que también salen perjudicados los niños, de ahí que se les muestre en la escuela y sea un profesor el que se encargue de poner de manifiesto sus dificultades de aprendizaje, ya que no disponen de unas condiciones de vivienda y entorno que les permitan progresar, teniendo problemas a la hora de aprender la lengua. Esta propuesta expone que los adultos también viven en paupérrimas circunstancias, ofreciendo al respecto imágenes de personas desplazándose bajo la lluvia e intentando aportar mejoras a sus hogares [Fig. 204], o bien

¹⁵¹⁴Más concretamente este asunto se considera del siguiente modo: “*Ils viennent des pays où l’industrie est inexistante, retard dû au développement inégal du capitalisme, des pays où ils subissent le résultat de plus d’un siècle de présence française, c’est à dire, de pillage colonial, aujourd’hui encore au lieu de laisser aux pays atteindre le niveau industriel du XXème siècle on l’évite de leur substance en racolant leur main d’œuvre active, nouvelle forme de la traite*”.

mostrando a jóvenes, niños y bebés en su día a día, siendo la mayoría de ellos portugueses [Fig. 205]. Asimismo, se destaca que en este tipo de viviendas la insalubridad es tal que la higiene es más que deficiente y, por ello, no es de extrañar que los problemas sanitarios sean preocupantes, de ahí que un médico alerte sobre las consecuencias graves que depara esta situación, tales como el resurgimiento de enfermedades graves ya erradicadas como la tuberculosis.



Fig. 205

Igualmente, este documental también cede la palabra a personas que no corresponden a esta población emigrada para que comuniquen su opinión respecto a los extranjeros, concretamente se realizan entrevistas en el mercado de Argenteuil y la mayoría de la gente manifiesta que no ven a los inmigrantes como un problema. También hay quienes critican al gobierno en la medida en que se explota a estos trabajadores y otros señalan el buen trabajo que ha hecho a su favor la municipalidad; no obstante, hay quienes se muestran más negativos y críticos al respecto, creyendo que convendría priorizar y fomentar la idea del retorno entre esta población.

A partir de este punto, el largometraje centra su atención, precisamente, en las acciones emprendidas por parte de las municipalidades de la *banlieue* parisina en relación al alojamiento de los inmigrantes. Se incluyen primeramente las palabras pronunciadas al respecto por un joven argelino que explica que muchos de los que parten de Argel y toman el barco llevan anotada la dirección de alguien que reside en Argenteuil, de la misma manera que éste destaca que en Portugal existe un periódico afín a Salazar que hace elogios de la municipalidad comunista de Saint Denis, orientando hacia allí la emigración. El alcalde comunista de Nanterre, Raymond Barbet, comenta la política de acogida desarrollada después de 1935 por parte de las municipalidades de la *banlieue rouge*, consistió en la puesta en marcha de ayudas sociales o el acceso a las cantinas y a los hospitales sin discriminación, así como también implicó la promoción de construcción de viviendas. El film, no obstante, se muestra crítico con la política gubernamental que apuesta por acumular a los inmigrantes en estos espacios, mientras se sostiene que convendría expandir la construcción de viviendas en otras zonas de la región parisina. La voz en *over* del narrador se encarga de poner de manifiesto -y con mayor detalle- las medidas que las municipalidades comunistas han emprendido¹⁵¹⁵, optando la realización por abordar la cuestión del realojamiento de los inmigrantes.

¹⁵¹⁵Especificando la política desarrollada del siguiente modo: “*Chaque municipalité communiste où se trouvent des immigrés fourni à leurs efforts d’aides sociales pour eux comme pour tous les travailleurs en difficultés centres sociaux, gratuité ou semigratuité de cantine, exonération des frais d’hospitalisation, calculé selon les*

Por ello, se alude, por medio de un testimonio, a las nuevas construcciones de la Sanacotra, así como Raymond Barbet señala el incumplimiento de la ley Debré sobre la eliminación de los *bidonvilles*, o como Étienne Fajon, diputado de la Seine Saint-Denis y originario de Argenteuil, se queja de la inexistencia de suficientes medios para crear alojamientos.

El drama que supone habitar estos espacios se comunica por medio de incluir imágenes de la ceremonia de exequias de cinco trabajadores que fallecieron asfixiados en un *foyer* -poco más adelante se muestran planos de detalle de periódicos en los que aparecen desgracias acontecidas en *bidonvilles* tales como incendios-, algo que contrasta con el testimonio de una familia que ha podido salir del *bindonville* y habita en una *cit * porque, gracias a la municipalidad, han conseguido un piso de cuatro habitaciones y tienen cuatro hijos, loando la voz en *over* la construcción de estos nuevos tipos de vivienda que, si son posibles, es a causa de la labor ejercida por las municipalidades obreras: “*Dans les logements neufs construits par les municipalit s ouvrières, il y a place pour tous, sans distinctions, et comment reloger tout le monde quand les cr dits sont si rares? Alors, les taudis prolif rent [...] il faut se chauffer   l’hiver   tout prix et de cela des hommes et des enfants meurent*”.

Es evidente, a partir de todo lo comentado, la clara dimensión militante de esta producción, un asunto que queda ratificado cuando se incorpora a la película la filmación de una sesión dedicada a los emigrantes en el marco del XIX Congreso del PCF. En ella, los militantes aluden a la presencia de los inmigrantes en las luchas, considerando que, en tanto que clase obrera, todos comparten los mismos objetivos, así como estos últimos aluden a la buena acogida que les dispensó el partido. Igualmente se comenta que es culpa de la sociedad en la que vivimos el hecho que se ningunee u obviegue la problemática que supone el alojamiento para esta población y no se considere que estas personas están contribuyendo con su esfuerzo al desarrollo económico del país, debiendo tomar conciencia de los inconvenientes con los que tienen que convivir.

Ya hacia el final del metraje, el film muestra de nuevo a la chica española que aparecía antes del propio título, quien en esta ocasión se halla junto a su padre, un hombre que alude a la noción de la conciencia de clase, así como vemos a la misma joven delante de una pared de su casa donde ha ido colgando varios símbolos de las luchas comunistas a nivel internacional, preguntándole la voz en *over* sobre el significado de algunos de ellos; caso, entre otros, de uno que se refiere a la Guerra Civil española, otro a Julián Grimau, un grabado de Picasso que es una alegoría de la paz o una postal relativa a la Guerra del Vietnam.

ressources de chaque famille sans discrimination, mais ce charge support  par la commune seule, sans aucune aide de l’ tat, sont de plus en plus on reuses, c’est pourquoi les maires communistes exigent que soit procédé une  quitable répartition dans l’int r t de tous”.



Fig. 206

La realización termina, nuevamente, con imágenes del *bidonville* sumamente elocuentes sobre las condiciones de vida, mostrando a un hombre tocando el acordeón en la calle, así como se ofrecen vistas de varias barracas [Fig. 206], todo ello acompañado de la voz en *over* que clausura el film con una reflexión final a modo de conclusión: es el capitalismo, en tanto que sistema de explotación, el causante de arrojar a estos hombres de un

país al otro en busca de un pedazo de pan. Ante esta situación, el Partido Comunista Francés se rebela y surge en defensa de los inmigrantes en tanto que lucha por todas las víctimas del régimen capitalista, a la vez que propone y legisla soluciones para mejorar su posición, apelando a la necesidad de una acción común en tanto que, a su entender, los trabajadores son hombres, obreros, explotados y hermanos en el combate¹⁵¹⁶.

El punto de vista adoptado y defendido por esta película es, por tanto, de una claridad meridiana, una cuestión que es abordada por el propio cineasta en un film que realizó muchos años más tarde y que se halla estrechamente vinculado a éste, nos referimos a *Les gens des baraques* (Robert Bozzi, 1995). En este caso el realizador se propone ir al encuentro de algunas de las personas que captó en la propuesta de 1970 para ver cómo les ha ido la vida, dónde y cómo viven y si han conseguido o no integrarse. De hecho, el film comienza cuando el director entra en su coche y empieza a conducir a la búsqueda de esta gente mientras su propia voz explica cómo concibió el anterior título y qué es lo que pretende en éste, abordándolo en los siguientes términos: “*En 70 j’ai réalisé un film sur les étrangers émigrés en France. J’étais communiste, les militants communistes m’avaient aidé aux rencontres dans le taudis et les bidonvilles où des dizaines des milliers d’entre eux étaient en train de vivre. Je les avais regardés comme un groupe social particulièrement exploité par le capital. Regard d’une époque, ainsi je n’ai pas su qu’ils étaient vraiment, j’ai pris leurs images mais d’eux je ne sais rien, même pas leurs noms*”. Sobre algunas imágenes del film de 1970, la voz en *over* prosigue: “*Je veux savoir qui sont ces gens de baraques que j’ai filmé, je les voyais*

¹⁵¹⁶Los términos exactos que constituyen la conclusión del film son los siguientes: “*C’est le système de l’exploitation, c’est le capitalisme qui jette des hommes d’un pays à l’autre à la recherche d’un morceau de pain, c’est cette politique d’immigration [...]. C’est pourquoi le Parti Communiste Français s’y oppose: mais il défend les immigrés comme il défend toutes les victimes du régime capitaliste, il avance des solutions immédiates pour remédier leur situation, il les a défendu dans plusieurs propositions de loi [...]. Il faut garantir les droits de ces travailleurs par un statut de l’immigration, il faut donner aux organisations syndicales tout leur place dans l’Office National de l’Immigration en luttant contre les discriminations frappant aux immigrés qui contribuent au développement économique de notre pays, les communistes défendent les intérêts des travailleurs français, ils appellent les uns et les autres à une action commune parce qu’ils voient en chaque travailleur un homme, un ouvrier, un exploité, un frère de combat quel que soit la couleur de sa peau*”.

en danger de mort. Pourtant, au fond d'une baraque, il y avait cette mère et son nouveau-né, leurs regards amoureux ne m'ont jamais quitté. Olga, je l'ai retrouvée facilement, les militants ne se perdent jamais tout à fait".



Fig. 207

le muestra imágenes de la película en la que ella intervino y ésta, en el desarrollo del visionado, va comentando diversas cuestiones, pudiendo destacar al respecto que reconoce a los españoles que habilitaron una imprenta para convertirla en su hogar. Al verlos, exclama que se trata de los andaluces, añadiendo que su madre era amiga de esa mujer y que, cuando iban a verles, le decía a ella que se fijara de qué manera tenían que vivir; no obstante, a ella le parecía normal dado que tampoco ellos vivían mucho mejor y, por tanto, estaba contenta con lo que tenía, aunque carecían de calefacción y de lavadora, así que en invierno cuando tenían que lavar la ropa se les helaban las manos. Igualmente, también se emociona al ver a su padre, de quien destaca que era muy humano y, además, se preguntaba cuestiones de gran calado sobre el mundo, explicando que ella y él filosofaban por las noches y hablaban sobre el universo, añadiendo que, puesto que no creían en una vida tras la muerte, tenían que vivir esta lo mejor que pudieran, con todo lo bueno y lo malo que les brindara.

Primero encuentra a Olga [Fig. 207], la joven española que aparecía al comienzo del otro film [Fig. 208], aunque en esa ocasión desconocíamos su nombre y su historia personal, mientras que ahora se nos indica que era hija de comunistas andaluces que partieron tras la Guerra Civil española y ejerce actualmente como profesora en Fleury-Mérogis, está casada y tiene dos hijos. Robert Bozzi



Fig. 208



Fig. 209

Sin embargo, al margen de estas declaraciones, el empeño del realizador consiste en querer encontrar a un bebé que aparecía en los brazos de su madre en el film de 1970 [Fig. 209], de ahí que ponga en marcha toda una investigación para hallarlo y, en primer lugar, recurre a la pista de militantes, pues Olga le pone en contacto con su hermano José, quien milita en la CGT de Saint-Denis y éste, a su vez, le presenta a Teresa, una portuguesa que llegó con dos años. Tras unas indagaciones, logra encontrar a Monsieur Díaz, el peluquero de las barracas y quien fuera el primer habitante del *bidonville* de La Campa. Este hombre, un español, comenta algunos de los episodios que allí vivió,

tales como el ataque que sufrió su hijo al ser mordido por una rata en la nariz cuando tenía sólo dos meses, así como revisa fotogramas extraídos del film para ver si reconoce a alguien. Al ver aquello exclama frases en español (“¡Dios, joder, la roulotte!”), así como asegura que jamás olvidará aquello, añadiendo que, si bien vivían en unas condiciones lamentables, el ambiente que allí reinaba entre la gente era bueno¹⁵¹⁷. Y, a pesar de no identificar a nadie en las fotografías, sí que se ve en condiciones de enseñarle, en el urbanismo actual, dónde se encontraba exactamente su *roulotte*, de ahí que se dirijan al sitio justo y que ahora corresponde a la rue de Falla. En ese lugar es donde indica que se colocaron las cinco primeras caravanas y a partir de las cuales surgió el *bidonville*, exclamando al partir “¡Adiós, Campa mía!”.

Gracias a esta conversación, el realizador advierte que rodó en otro *bidonville* y se plantea si existía alguno más en Saint Denis, decidiendo ir a visitar a Monsieur Douzenel en su vivienda en la *cit  * Floreal, donde antes había La Campa, pues este hombre se encargó de sacar valiosas instantáneas de la zona que dan buena cuenta de los cuatro *bidonvilles* que en esa época había en Saint Denis. Gracias a las fotografías, el cineasta ve imágenes de la *cit  * des 4000 en La Courneuve, así como del *bidonville* de Franc-Moisin reemplazado por la *cit  * de Franc-Moisin. Evidentemente no nos detendremos en todas las pesquisas y pasos que recorre el director, sino que, tal como hemos hecho hasta ahora, sólo nos fijaremos en estas indagaciones cuando éstas se vinculen a la comunidad española, de ahí que simplemente señalemos que contacta con varios portugueses y distribuye fotografías para que le ayuden a encontrar al bebé de la citada instantánea, dando, por ejemplo, con el hombre que al final del film de 1970 toca el acordeón en la calle. Sin embargo, mención especial merece el caso de René, la persona que le hizo de guía cuando circuló por los *bidonvilles* durante la realización del film, un portugués que fue detenido, torturado y deportado a África por la policía de Salazar y que ahora, ya muy mayor y con la salud delicada, reside en Montreuil, lugar que considera su hogar y en el que se encuentra más a gusto. Asimismo, también el realizador es invitado, por parte de Monsieur Díez, a su fiesta de aniversario, una celebración a la que asisten sus nueve hijos que viven en distintos lugares del mundo, así como multitud de nietos; un evento feliz en el marco del cual este hombre se encarga de señalar las diferentes procedencias de España que tiene su familia, así como también bailan y, entre los regalos que más ilusión le hacen, se encuentra un chorizo.

Pues bien, hasta este punto la acción del documental sucede en Francia, pero después de que Roberto Bozzi consulte los registros de estado civil de Saint Denis y los nacimientos acaecidos poco tiempo antes de realizar el film para intentar encontrar al bebé de la fotografía, su investigación

¹⁵¹⁷Esta consideración la expresa en las siguientes palabras: “*Oh, moi j’oublierais jamais, m  me si je vis le si  cle, j’oublierais jamais de la vie des bidonvilles, dis donc, il y a pas de l’eau, il y a pas d’  lectricit  , tr  s p  nible, mais l’ambiance qui nous a donn   l  -bas, familial [...], el partage, la union, mon vieux, l’amour, mon vieux*”.

le conduce en coche a Portugal, consiguiendo finalmente dar con la familia del niño, aunque no directamente con el joven. Aun así, encuentra a la madre del chico, Marie Abertina, cuyo hijo, José Manuel, también ha emigrado de Portugal, pero no hacia Francia, sino que vive en Suiza. Exactamente reside en Friburgo, donde llegó como emigrante sin papeles y se alojó con compatriotas, pudiendo ver el espectador cómo vivía por medio de un vídeo que realizó para enviárselo a su novia cuando ésta estaba en Portugal, aunque ahora se han casado y viven en Suiza. Un título, por consiguiente, que ahonda en las relaciones entre el pasado y el presente, tanto de los lugares como de las personas, mostrando cómo los entornos donde antes había los *bidonvilles* han desaparecido completamente, así como también nuevas viviendas y distintos transcurso vitales han protagonizado quienes habitaban en estos espacios; asimismo, se plantea la emigración en los sesenta y en los noventa por medio de este joven, quien en su condición de descendiente de emigrantes vivió de niño en el *bidonville* y de adulto optó por la emigración, en este caso sin legalizar, y ya no de Portugal a Francia sino a Suiza.

Se da buena cuenta, por tanto, del cambio que han sufrido estos espacios autoconstruidos por parte de los emigrantes y de la creación de HLM y *cités*, asunto que consideraremos un poco más adelante en tanto que ahora efectuaremos una pequeña digresión para subrayar el papel que jugó Henri Grouès, más conocido como Abbé Pierre, en la lucha para socorrer a personas que vivían en situaciones de desamparo. Nos estamos refiriendo a un sacerdote católico francés que participó en la Resistencia y que, en 1949, fundó el *Mouvement Emmaüs*, un conjunto de asociaciones de solidaridad que consiguió estar presente en treinta y nueve países para combatir la pobreza. En el marco de la posguerra fue designado candidato a la Asamblea Constituyente de la IV República por el partido *Mouvement republicain populaire* y fue diputado entre los años 1945-1951, creando en 1949 -en buena parte gracias al sueldo que obtenía como diputado- el mencionado movimiento, encargándose de denunciar las condiciones en las que tenían que subsistir quienes dormían a la intemperie, una situación gravísima sobre todo en los meses más fríos. A comienzos de 1954 logró alcanzar la atención de los medios para poder alertar públicamente de la muerte de personas sin techo que no podían aguantar las gélidas noches de invierno. Por consiguiente, al margen del caso español en particular, los films dedicados a esta figura evidencian el clima de pobreza del momento, así como el nivel de vida de los *bidonvilles*, pudiendo traer a colación títulos de ficción como *Les chiffonniers d'Emmaüs* (Robert Darène, 1955) o *Hiver 54, l'abbé Pierre* (Denis Amar, 1989), así como en el terreno de la no ficción sobresalen propuestas como *Vous direz à vos enfants... Le plus beau témoignage sur la beauté du don* (Guy Soubigou, 2005), *Alain comme les Autres - Emmaüs* (Denis Gilliland, 2006) o *Paroles – Abbé Pierre* (Jean-Philippe Rapp, 2007).

Por otra parte, no debe olvidarse que, además de los españoles y los portugueses, una comunidad que también habitó en los *bidonvilles* de la periferia parisina es la argelina, un asunto

que, igualmente, ha recibido cierta atención cinematográfica pudiendo destacar al respecto interesantes propuestas de ficción cuya acción se ubica en la década de los cincuenta, piénsese por ejemplo, a propósito de los de Nanterre y Noisy-le-Grand, en títulos como *Rue Tartarin* (Okacha Touita, 1980) o *Les Sacrifiés* (Okacha Touita, 1982), así como también en el ámbito de la reconstrucción histórica encontraríamos *Vivre au paradis* (Bourlem Guerdjou, 1998). Asimismo, sobre la presencia de argelinos y *bidonvilles* sobresalen, entre otros títulos, producciones de los años sesenta y setenta como *Mektoub?* (Ali Ghalem, 1978) en el ámbito de la ficción, o los medimetrajes *Scènes de la vie des algériens à Gennevilliers* (CGT, 1963) y *Ali au pays des merveilles* (Djoughra Abouda, Alain Bonnamy, 1977), o el cortometraje *Les trois cousins* (René Vautier, 1969) en el terreno de la no ficción. De igual forma, estos lugares -y sin focalizar la atención en una comunidad de un origen determinado- se convirtieron en objeto de atención de varios reportajes y noticias televisivas, un asunto que aparece muy bien valorado en el film *La saga des immigrés* (Édouard Mills-Affif, Anne Riegel, 1960-1990). Esta realización traza un recorrido a través de los distintos sistemas de alojamiento de los inmigrantes en Francia entre 1960 y 1990, estudiando la imagen que, en diferentes momentos, se comunicó por el medio televisivo¹⁵¹⁸. Igualmente, también en la década de los setenta se produjeron documentales que se acercaron a estos espacios y consideraron el *mélange* de inmigrantes de distintas procedencias que habitaba en ellos, sobresaliendo al respecto films como *Étranges étrangers* (Marcel Trillat, Frédéric Variot, 1971), fundamentalmente sobre Aubervilliers y Nanterre; *Est-ce ainsi que les hommes vivent?* (Dominique Dante, Claude Dityvon, 1975), también a propósito de Nanterre pero, sobre todo, centrado en La Campa en La Courneuve; o bien de una fecha un poco anterior y sobre el caso en concreto de la población griega, de nuevo sobre Nanterre, destaca *Les enfants grecs* (Gérard Patris, 1965).

Hemos detenido especialmente nuestra atención en el caso de los *bidonvilles* por ser el hábitat en el que parte de la comunidad española tuvo que vivir, siendo factible reseguir su presencia en estos espacios; también se generaron en estos lugares unas relaciones entre emigrantes que reproducían las pautas de vida españolas, un asunto que subrayan distintos testimonios presentes en films, piénsese en el ya considerado *Les gens des baraques* (Robert Bozzi, 1995). Por otro lado, el caso de la “Petite Espagne” de la Plaine Saint Denis supone una coyuntura excepcional para abordar la existencia de un territorio poblado prácticamente sólo por españoles, mientras que si valoramos la creación de los grandes polígonos de HLM (*Habitation à loyer modéré*) en ellos la presencia de éstos ya queda más difuminada en el seno de las diversas comunidades que los habitaron, ya que se

¹⁵¹⁸Nótese que esta película ha sido dirigida por Anne Riegel y Édouard Mills-Affif, debiendo subrayar que el segundo mencionado ha estudiado con detenimiento la representación televisiva de este asunto y es autor de un libro al respecto al que ya hemos aludido anteriormente: MILLS-AFFIF, Édouard: *Filmer les immigrés. Les représentations audiovisuelles de l’immigration à la télévision française 1960-1986*. Bruselas: Éditions de Boeck & Larcier, Institut National de l’Audiovisuel, 2004.

trata de espacios que, fundamentalmente, fueron poblados por las segundas generaciones de emigrantes. Además, en estas fechas el radio geográfico de procedencia se ensanchó, de tal modo que si en los *bidonvilles*, además de inmigrantes europeos, también había emigrantes de origen magrebí, es en la década de los setenta cuando ganó mucho peso la inmigración de origen subsahariano. Si contextualizamos la construcción y presencia de estos polígonos de vivienda HLM, cabe pensar en el objetivo del gobierno de Jacques Chaban-Delmas de eliminar por completo los *bidonvilles*, siendo necesario, por consiguiente, habilitar otros espacios en los que cobijar a esta población¹⁵¹⁹. El precedente de este tipo de alojamiento debemos ubicarlo en la ley Siegfried de 30 de noviembre de 1894 a partir de la cual se creó el término HBM (*Habitations à bon marché*), que promovía la puesta en marcha de domicilios a precio social carentes de exoneración fiscal; tiempo más tarde, sin embargo, el *Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme* consideró que la cuestión de la vivienda debía ser competencia del Estado del bienestar, transfiriéndose en 1945 las competencias a este ministerio en vez del *Ministère de la Santé* que era quien las ostentaba y creándose, en 1949, una ley que convirtió las HBM en HLM, una categoría de alojamiento con la que se pretendían eliminar los *bidonvilles*¹⁵²⁰ y las viviendas en malas condiciones que pulularon en el marco de la posguerra¹⁵²¹.

A pesar de que los HLM no fuesen un tipo de vivienda emblemático para la población española, cierto es que existen varios films que la muestran morando en estos espacios, destaquemos al respecto, a modo de ejemplo, dos propuestas sumamente dispares entre sí: *Chronique d'une banlieue ordinaire* (Dominique Cabrera, 1992) y *José en Alsace* (Guy Demoy, 1968), emisión perteneciente al programa *Bouton Rouge* [13-04-1968]. Acerca de la primera, se trata de una realización de no ficción estrechamente vinculada a la vida de su directora, una mujer de origen español a la que ya hemos aludido en el punto dedicado al caso de los *pieds-noirs*¹⁵²² y que, en esta ocasión, realizó un film en torno al lugar en el que pasó su infancia, concretamente en un HLM en Normandía y se articula a partir del momento en el que se enteró que sería destruida una torre de

¹⁵¹⁹A propósito de este político existen varios estudios, destaquemos algunos de los principales: CHASTENET, Patrick; CHASTANET, Philippe: *Chaban*. París: Éditions du Seuil, 1991; LACHAISE, Bernard; LE BÉGUEC, Gilles; SIRINELLI, Jean-François: *Jacques Chaban-Delmas en politique*. París: Presses Universitaires de France, 2007; MARCHOU, Gaston: *Chaban-Delmas*. París: Éditions Albin Michel, 1969; MOUSSEAU, Jacques: *Chaban-Delmas*. París: Éditions Perrin, 2000.

¹⁵²⁰Existen films que consideran la eliminación de los *bidonvilles* y cómo éstos fueron substituidos por nuevos espacios, caso de *La Ville-bidon* (Jacques Baratier, 1976) y de *Du bidonville au HLM* (Agnès Denis, Mehdi Lallaoui, 1993). Asimismo, también hay realizaciones de fecha temprana que se encargaron de denunciar o mostrar cómo se vivía en las *banlieues* en este momento, véanse al respecto títulos como *L'amour existe* (Maurice Pialat, 1961) o *Bâtir pour les hommes* (Jean Lallier, 1963).

¹⁵²¹De entre los diversos estudios sobre este tipo de alojamiento, destaquemos dos de los más interesantes: DUMONT, Marie-Jeanne: *Le Logement social à Paris 1850-1930: Les Habitations à bon marché*. Liège: Mardaga, 1991; STEBÉ, Jean-Marc: *Le logement social en France*. Paris: Publications universitaires de France, 2007.

¹⁵²²Véase al respecto la página 603 de la presente tesis doctoral.

Mantes-la-Jolie. A propósito de esta situación, la cineasta propone a los habitantes de esta zona que rememoren la historia de este espacio, construyendo una interesante propuesta, en términos sociológicos, sobre las características de los HLM y sobre el pasado en concreto de este sitio en particular. En relación al segundo título citado, se trata de una realización que se acerca a una persona en concreto, José García, un chico de dieciocho años que habita en una pequeña vivienda HLM en Alsacia y que sólo tiene a un amigo, viviendo en un estado de absoluto aburrimiento. En esta propuesta se presenta una visión negativa y estereotipada de los alsacianos y se alude al contraste cultural entre el carácter alegre de los españoles y la tristeza que reina en esa región, de ahí que se muestre a un español tocando música flamenca con la guitarra, gente dando palmas y otros bailando. Por ello, el joven pronuncia frases como las siguientes: “*Je n’ai aucune distraction à part la télé. Toujours la télé, vingt-quatre heures sur vingt-quatre*”, o “*Parfois, je m’en vais dans les champs m’emmerder ou alors je me mets au balcon en regardant les gens passer. Surtout vers quatre heures et demie, il y a les gosses qui rentrent de l’école, il y a de l’animation. Mais après, c’est fini. Le désert... pire que le Sahara!*”, o finalmente “*Il n’y a rien qui nous rapproche du reste de la France. La population en France est jeune mais on ne le voit pas ici. L’Alsace a longtemps été occupée par les Allemands, alors ils sont renfermés entre eux. Ils ne veulent pas s’ouvrir!*”. Según apunta Édouard Mills-Affif, la imagen negativa que aporta Guy Demoy puede ser consecuencia de que el realizador viviera la ocupación alemana y, por ello, estigmatiza a los alsacianos¹⁵²³. Sin embargo, aquello que aquí nos interesa es que se muestre a los españoles viviendo en este núcleo, completamente desplazados de su entorno y de su manera de hacer, una experiencia, por tanto, muy distinta de aquella que vivieron quienes residieron en la “Petite Espagne”, algo que queda evidenciado cuando José describe el carácter español en los siguientes términos: “*Nous, on est naturellement gai. Depuis qu’on est né, on entend chanter, danser. Alors automatiquement on est gai, c’est naturel, alors que les Alsaciens, il faut les pousser. Ceci dit, il y a partout des bons et des mauvais. Il y a des Alsaciens sûrement très bien. Disons qu’ici, dans mon patelin, la majorité*

¹⁵²³Como bien indica este autor, el momento en el que José comenta el efecto que pudo tener sobre los alsacianos la ocupación alemana es ilustrado por parte de Guy Demoy del siguiente modo: “*Ce passage est monté sur une séquence d’images, censée incarner ‘l’atmosphère alsacienne’: dans une brasserie des hommes âgés et obèses vident machinalement des chopes de bière, sans que la moindre expression se lise sur leurs visages croqués en gros plan. Le regard morne, les Alsaciens sont dépeints comme des Êtres à la limite de la dégénérescence. Comme si cela ne suffisait pas, cette séquence est soutenue par un chant folklorique, avec trompettes et roulements de tambour, dans la pure tradition germanique. Images et musique offrent une vision répulsive des autochtones en faisant appel à l’imaginaire germanophobe. [...] Guy Demoy a grandi sous l’occupation allemande. Fin 1943, à 16 ans, il rejoint les Forces unies des jeunesses patriotiques, un mouvement de résistance d’obédience communiste. Marqué par la guerre qui fut son premier engagement en politique, le réalisateur ne résiste pas à la tentation de stigmatiser les Alsaciens, ces ‘malgré nous’ enrôlés dans l’armée allemande*”, en MILLS-AFFIF, Édouard: *Filmer les immigrés. Les représentations audiovisuelles de l’immigration...*, Op. Cit., p. 117.

ne sont pas... heu... très gais quoi!”, de ahí que añade: “C’est pour cela que je préfère être avec mes parents, surtout avec mon père, parce que mon père c’est un copain, il est très jeune”.

Al margen del caso español, cierto es que hay numerosos documentales que se acercan a las viviendas HLM¹⁵²⁴, así como también es preciso que destaquemos la creación de los FTM (*Foyer de travailleurs migrants*), un sistema de alojamiento social diseñado por parte del Estado a mediados de los años cincuenta para albergar, en el marco de la Guerra de Argelia, a los trabajadores norteafricanos. Este tipo de hábitat derivaba, en cierta medida, de las políticas de vivienda de corte patronal vigentes en el marco colonial que, en las décadas de los sesenta y setenta, dio cobijo a personas procedentes de las antiguas colonias, recibiendo numerosas críticas en tanto que si bien se crearon para eliminar los *bidonvilles* y mejorar las condiciones de vida, también eran un método de reunir y controlar a la población que, de algún modo, podía considerarse peligrosa en el marco de la guerra de liberación argelina. En la construcción de este tipo de viviendas descolla el papel desempeñado por la empresa Sonacotra, actualmente denominada Adoma. Estos espacios, por tanto, no fueron demasiado relevantes para la población española, si bien es preciso tener en cuenta que afectaron de manera notable el paisaje urbanístico, así como posteriormente muchas de estas edificaciones fueron demolidas, sobresaliendo al respecto un film que muestra un inmueble habitado por personas de numerosas nacionalidades, entre ellas españoles; nos referimos a *5-7 rue Corbeau* (Thomas Pendzel, 2007). Esta finca se ubicaba, como su título indica, en los números 5-7 de la calle Corbeau, actualmente denominada rue Jacques-Louvel-Tessier (X *arrondissement*), y contaba con 168 alojamientos de una habitación; estaba ocupada, además de por españoles -sobre todo en los años cincuenta- por portugueses, italianos, belgas, judíos de la Europa del este,

¹⁵²⁴Mencionemos algunas producciones de no ficción que no sólo muestran estos espacios como telón de fondo sino que, o bien están dedicadas a este tipo de alojamientos, o bien este sistema de vivienda tiene un peso muy destacado en el contenido de las mismas, aludiendo a unos títulos que muestran estos espacios cerca de París: *Habitations à loisirs modérés* (André Harris, Alain Sédouy, 1964), *Don Cherry* (Jean-Noël Delamane, Horace Dimayot, Philippe Gras, Natalie Peney, 1967), *L’enfer du décor* (Jacques Frémontier, Bernard Gesbert, 1973), *Béton Nord Banlieue Sud: La Rochelle-Barcelone* (Philippe Alfonsi, Guy Sagnez, 1988), *Intérieur d’une ville, Champigny-sur-Marne* (Marianne Palmiéri, 1990), *Non-lieux* (Mariana Otero, Alejandra Rojo, 1991), *Bled* (Jean-Pierre Thorn, 1993), *Queen Mary ‘87* (Amos Gitai, 1993), *Faire le bonheur des gens* (Catherine de Grissac, 2004), *Rêves d’habitants* (Luc Blanchard, 2004), *Un été dans les neiges* (Matthieu Serceau, 2004), *La vie avant la mienne* (Collectif, 2005), *Le Journal de Dominique* (Cyril Mennegun, 2006), *Orly Blues – Mémoire de Cité* (Ahmed Djouada, Cécile Favier, 2006), *UC7: bientôt le printemps* (Cyril Peyramond, 2006), *Habitation à loyer modéré – Council House* (David Teboul, 2007), *L’Ombre du Minotaure – À la Grande Borne* (Sonia Cantalapiedra, 2008), *Check Check Poto* (Julia Varga, 2009), *Une petite maison dans la cité* (Isabelle Ingold, 2009), *Émile Aillaud, un rêve et des hommes* (Sonia Cantalapiedra, 2010), *Capital* (Per-Emanuel Petit, 2010), *Aux premières loges* (Frédéric Compain, 2012), *Ivry Cité, une histoire d’HLM* (Jean-Marc Negroni, 2013), *La Cité muette* (Sbrina Van Tassel, 2014), *Itinéraires à l’Iroise* (Valérie Malek, 2015). En el terreno de la ficción, entre muchas realizaciones, destaca especialmente el caso de *Le Thé au harem d’Archimède* (Mehdi Charef, 1985).

magrebíes, senegaleses o malienses. Era el mayor *foyer* existente en París y fue demolido en 1999 después de que sus 350 ocupantes acamparan en la calle durante cuatro meses como protesta¹⁵²⁵.

Varios son los films que muestran estos espacios, algunos en clave de denuncia, tal sería el caso de los cortometrajes documentales *15, rue Bisson* (Pierre Desgraupes, 1972) o *Amar: je vivrai demain* (André Weinfeld, 1972); otros consideran las desgracias acaecidas en ciertas viviendas, caso de *Nationalité: Immigré* (Sidney Sokhona, 1975) a propósito del *foyer* de la rue Riquet; a su vez, existen comedias satíricas como *Black Mic Mac* (Thomas Gilou, 1985) o el film *La faute a Voltaire* (Abdellatif Kechiche, 2000), destacando este último por presentar, entre los protagonistas tunecinos, un personaje llamado Antonio. Asimismo, aludamos a un caso en concreto que guarda cierta relación con los españoles por medio de la cuestión *pied-noir*; nos referimos a *La vierge et la cité* (Amalia Escriba, 2014), un documental que se acerca a la *cité* Mas de Mingue, ubicada en el norte de Nîmes y creada justamente para acoger a los repatriados de Argelia, estando habitada hoy en día fundamentalmente por magrebíes. La realizadora, de ascendencia española, centra su atención en una fiesta en concreto: la Ascensión, pues en el marco de esta celebración tiene lugar, cada año, el peregrinaje de Santa Cruz, evento que reúne en este espacio a miles de *pieds-noirs* que se acercan a la estatua española de una Virgen traída desde Orán.

Comentadas todas estas cuestiones, terminemos con el caso francés refiriéndonos a otro lugar de emplazamiento de buena parte de los emigrantes a partir de la década de los setenta: las *cités* en las *banlieues* de las grandes urbes, desarrolladas precisamente en este contexto. Existen, evidentemente, muchos films cuya acción se ubica en estos espacios, piénsese al respecto, por ejemplo, en el protagonismo que alcanzan en el cine *beur*; no obstante, los españoles ya no ocupan un lugar destacado en este entorno puesto que, a diferencia de lo que sucedía en los *bidonvilles*, aquí ya no se alojan muchos de ellos unos al lado de los otros. Por ello, en aquellos títulos en los que aparecen españoles viviendo en *banlieues*, éstos se muestran aisladamente, es decir, simplemente se nos indica que algún personaje es español. Esto lo vemos, por ejemplo, en propuestas como *Corps étranger* (Noël Marandin, 2007), *Aicha, un job à tout prix* (Yamina Benguigui, 2011) o *D'ailleurs mais ici* (Barbara Pueyo, 2013). Por otra parte, para no exceder nuestro objeto de estudio, mencionemos simplemente que existen muchos films cuya acción se

¹⁵²⁵A propósito de films sobre la destrucción de lugares que albergaron emigrantes podemos traer a colación los siguientes títulos, todos ellos pertenecientes al terreno de la no-ficción: *Dernier coup de pinceau* (Sabine Prenczina, 1996), *HLM symphonie* (Yann Kilborne, 2000), *Regarde la Saussaie tomber* (Sandrine Mecier, 2000), *Ma maison perdue* (Kamal El Mahouti, 2002), *PH <007* (Michèle Pédezert, 2007), *Il était une fois, ma cité* (Philippe Claudon, 2009), *L'enveloppe* (Mariadèle Campion, 2009), *Quelquefois on se trouve beau* (Ane Bernard, 2012), *Les Ouvriers, la Zermi et la Médiathèque* (Natacha Cyrulnik, 2013). En relación a la rehabilitación de espacios, aludamos a un par de propuestas: *Réhabiliter* (Michel Quinejure, 2000) y *Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent* (Natacha Cyrulnik, 2011).

ubica en estos lugares, no sólo con respecto al caso parisino¹⁵²⁶ sino en el marco de las *banlieues* de las principales ciudades¹⁵²⁷, de ahí que se hable incluso de la existencia del “*cinéma de banlieue*”¹⁵²⁸.

¹⁵²⁶Sin ánimo de exhaustividad y a propósito de las *banlieues* de la región parisina, destaquemos algunos de los principales films de ficción existentes: *Laisse béton* (Serge Le Péron, 1983), *El té en el jardín de Arquímedes* (Le thé au harem d'Archimède) (Mehdi Chared, 1985), *Hexagone* (Malik Chibane, 1993), *Douce France* (Malik Chibane, 1995) *El odio* (La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995), *Ma 6-T va crack-er* (Jean-François Richet, 1997) o *Wesh, wesh, qu'est-ce qui se passe?* (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2001). En el terreno de la no ficción, citemos algunas de las principales propuestas también a propósito de esta región: *Notes pour Debussy – Lettre ouverte à Jean-Luc Godard* (Jean-Patrick Lebel, 1987), *Question d'identité* (Denis Gheerbrant, 1990), *Bondy Nord, juillet 92* (Louise Ernst, 1992), *Bondy Nord, c'est pas la peine qu'on pleure!* (Claudine Bories, 1993), *Gens d'ici* (Michel Carrier, Luc Decaster, 1993), *Derrière l'église, 4e jardin, sans ascenseur – Gennevilliers* (Henri Denicourt, 1994), *Keufs dans la ville* (Manu Bonmariage, 1994), *Un poste à La Courneuve* (Dominique Cabrera, 1994), *Le Fantôme de Dugny* (Patrick Laroche, Philippe Nasse, 1995), *Un flic à La Courneuve* (Léon Descluzeaux, 1995), *MM. Les locataires. Un film sur l'homme dans la ville* (Rina Sherman, 1995), *De l'autre côté du périph – 1: Le Coeur de la cité 2: Le Meilleur de l'âme* (Nils Tavernier, Bertrand Tavernier, 1997), *Devant la gare* (Film colectivo, 1997), *Premieres armes* (Marie-Ange Estrada, Vicent Lemoine, 1997), *La Carnavalcade* (Guy Saguez, 1998), *Zôdo, d'Aulnay à Ouaga* (Véronique Barré, 1998), *Derrière l'écran* (Raphaël Jacuoulot, 1999), *En marge des cahiers* (Bernard Kleindienst, 1999), *Retour au Val-Nord* (Mehdi Lallaoui, 2000), *La Ville est à nous!* (Patrick Laroche, 2000), *Esquive!* (Patrice Rolet, 2002), *Lieux communs* (Virginie de Véricourt, 2002), *Premier Emploi* (Bernard Bloch, 2002), *Renoir des 4000* (Lara Rastell, 2002), *Deux ou trois choses sur nos vingt ans* (Christophe d'Hallivillée, 2003), *En maternelle au Val-Fourré* (Marie Dolez, 2003), *MIB – Chroniques 2001-2002* (Reynald Bertrand, 2003), *Des polytechniciens dans ma cité* (Jean-Marie David, Marie Miterrand, 2004), *Le Grande Malentendu – Rapports parents-école* (Dominique Delattre, 2004), *Grandir au collège* (André Van In, 2004), *Chronique d'un quartier* (François Bernard, 2006), *La Cité des parents* (Valérie Deschênes, 2006), *Le docteur reçoit sans rendez-vous* (Nicolas Frank, 2006), *Nanterre, une mémoire en miroir* (Cheikh Djemaï, 2006), *On (y) travaille* (Sophie Thouvenin, 2006), *Quo va dis?* (Samir Abdallah, 2006), *Sur la piste* (Julien Samani, 2006), *Vivre en banlieue – Parole d'un éducateur de la rue* (Jean-Marie Petitclerc, 2006), *Banlieue rouge* (Daniel Kupferstein, 2005), *La Courneuve, au-delà des clichés* (Olivier Enogo, 2007), *Grandir à Sevran* (Jean-Christophe Roux, 2008), *Gameplay* (Flavie Pinatel, 2009), *Ma ville est un songe* (Dominique Bertou, 2010), *Port à l'anglais* (Thierry Scharf, 2010), *Ils ont filmé les grands ensembles* (Laurence Bazin, 2012), *Le terrain* (Xabier Molia, Agnès Molia, 2013), *Bondy Blog, portrait de famille* (Julien Dubois, 2014), *Souvenirs d'un futur radieux* (José Vieira, 2014) o *Paris, grand capital* (François Lathuillière, 2015).

¹⁵²⁷En el caso de Lyon, por ejemplo, además del film de ficción *Le Gone du Chaâba* (Christophe Ruggia, 1996), destacan documentales como *Boulevard des Tréfileries* (Daniel Pelligra, 1989), *Banlieues 90* (Ralib Azzout, Mourad Cheffäi, 1990), *Jamilla, fille des colines* (Daniel Pelligra, 1992), *Mémoires magnétiques* (Daniel Pelligra, 1993) o *Mons Reynaudi* (Éric Nivot, 1993); en el caso de Marsella sobresalen *Beurs, la vie partagée* (Ange Casta, 1991), *Et la vie* (Denis Gheerbrant, 1991), *Petite Chronique portative de la cité du Castellans* (Alain Dufau, 1992), *Jours ordinaires dans la cité* (Cylvine Bailly, Erik Orsenna, 1995), *Rue Pass-Pass* (Nasser Amri, Olivier Lucas, 1998) o *Voilà que ça recommence... La Cayole* (Raphaël Cauhepé-François, Melen Gomez, 2005); en relación a Estrasburgo excelen *Haute-pierre triptyque – 1- Mémoire d'une cité promise / - 2- Leïla s'en va* (Patrice Muller, 1994), *1993* (Daniel Coche, 1994), *Points de vue* (Collectif, 1997) o *Les combats de la vie* (Jooian Hoareau, 1999); por lo que respecta a Toulouse encontraríamos *Pygmées de banlieues* (Rudy Wyss, 1994) o *Figures libres* (Marc Oriol, 2005); a propósito de El Havre, *Ange et Démons de la cité* (Frédéric Laffont, 1994) o *À l'impossible, chacun est tenu* (Alain Saulière, 1997); o finalmente en lo tocante a Poitiers y Limoges hallaríamos, respectivamente, *Cité Pierre Loti à Potiers* (Benjamin Bober, 1981) y *Les enfants des portes* (François Ledard, 1991).

¹⁵²⁸Existe una amplia bibliografía y hemerografía sobre esta cuestión, aludamos únicamente a un libro de gran interés al respecto, dedicado íntegramente a este tema: TARR, Carrie: *Reframing difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2005. A propósito del caso en concreto de la *banlieue* parisina, tenemos constancia de un acercamiento muy prematuro al tema cuya referencia es la siguiente: AA.VV.: *Banlieue et cinéma: la région parisienne*. Paris: Agence pour le développement régional du cinéma, L'Harmattan, 1990.

Considerado con detenimiento el caso francés, acto seguido nos acercaremos, de manera mucho más sucinta, al caso suizo y el alemán y, para hacerlo, nos limitaremos, tal como ya hemos precisado anteriormente, a valorar un film relevante para cada uno de estos países. Pues bien, por lo que respecta a la geografía helvética, la realización que estudiaremos es *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960) y el motivo por el cual se ha elegido este título es porque, justamente, su realizador lo concibió como un estudio sobre la situación de la vivienda¹⁵²⁹. Y así fue porque esta propuesta derivaba de una investigación que efectuó en su etapa como estudiante de arquitectura en Ginebra, cuyo objetivo era comparar las necesidades de vivienda entre los países nórdicos y los meridionales, de ahí que contactara con españoles residentes en esta ciudad. Sin embargo, si bien es cierto que *a priori* el objetivo del film era abordar el alojamiento de los trabajadores españoles en esta urbe, en el transcurso del mismo y con la finalidad de acercarse a las causas que motivaron la emigración, el cineasta partió a rodar a España, de tal modo que el resultado final contempló la cuestión de la vivienda en Suiza, pero también en el Estado español. De hecho, termina centrándose con más detenimiento en el fenómeno del barraquismo en España que en las condiciones de alojamiento en Suiza, proporcionando mayor cantidad de imágenes sobre cómo se vivía en La Chanca o en las barracas dispuestas en Barcelona para albergar la mano de obra fruto de las migraciones interiores, que no sobre las construcciones suizas que daban cobijo a los españoles. Refirámonos, sin embargo, a las consideraciones que sobre la vivienda se plantean en el film, debiendo destacar que, muy al comienzo, se inserta un fragmento de la que en ese momento era la última *Conférence Internationale du Travail* celebrada en el Palacio de las Naciones Unidas, concretamente el que corresponde a una pequeña parte del parlamento del delegado de España; éste se encarga de subrayar que los trabajadores han construido muchas escuelas así como se han democratizado los estudios, habiendo sido su primer objetivo la edificación de un gran número de viviendas para los obreros, especificando que, a su entender, es el alojamiento familiar el más digno y feliz, el cual desempeña también un importante papel educativo en tanto que es en él donde el hombre adquiere la verdadera libertad individual. Su discurso, posteriormente, va por otros derroteros distintos a la cuestión que ahora nos atañe, de ahí que, en cambio, sea más interesante tener en cuenta que las siguientes imágenes que presenta la propuesta corresponden a la estación de Ginebra, indicando la voz en *over* que cada día llegan trabajadores españoles ya que centenares de miles se ven obligados a abandonar su país para ir en busca del sustento en tierra extranjera, una situación que se ha visto agravada por el aumento del paro y el descenso del poder adquisitivo. Se han planteado, pues, los principales motivos que provocan esta emigración y, en este punto, la acción se traslada a la *banlieue* ginebrina, concretamente a Carouge, donde se expone que un entrevistador ha encontrado a un grupo de trabajadores españoles llegados hace poco a la ciudad,

¹⁵²⁹Este film ha sido considerado detenidamente en las páginas 472-482 de la presente tesis doctoral.

de quienes espera obtener información sobre la emigración española y sus causas, realizando una suerte de encuesta y exponiendo los *highlights* de la información que le han comunicado [Fig. 210]. A tal efecto, explica que lo primero que le comentan los obreros españoles es que se sienten solos en un país en el que les ha costado mucho acostumbrarse, siendo la asimilación una ardua tarea. Añade, además, que la crisis de la vivienda que azota la ciudad provoca que



Fig. 210

tengan grandes dificultades para lograr un alojamiento, constatando también que éstos jamás reprochan nada a la sociedad de acogida en tanto que les ha proporcionado trabajo. Todos ellos, además, responden a la pregunta de qué les impulsó a emigrar aludiendo al hambre.

Es precisamente esta cuestión la que justifica que la acción del film se traslade a España, centrando la atención en el caso de Andalucía, evocando la situación de falta de empleo en la que se encontraban ciertas regiones y que provocó que el 30 o 40% de los hombres carecieran de uno; asimismo, a la pregunta del porqué hay tantas regiones desérticas se puntualiza que el obrero responde que la tierra es fértil, pero que el problema reside en la ausencia de medios para cultivarla. Entre otras cosas que van más allá del objeto de interés de este punto, también se subraya la despoblación de ciertas zonas de España a causa de la miseria; se distingue al respecto el caso de la provincia de Almería y, más concretamente, el barrio de La Chancha, aludiendo a las lamentables condiciones de vivienda de sus pobladores, quienes habitan en cavidades excavadas en la montaña o bien en barracas. Unas circunstancias de insalubridad en un espacio en el que el 70% de los jóvenes son analfabetos y en el que todavía sobreviven enfermedades erradicadas en el resto de Europa, sin médicos ni centros de atención médicas, así como sin las mínimas infraestructuras tales como electricidad o agua corriente.

Por consiguiente y a partir de todo lo comentado, podemos afirmar que esta realización dedica mayor atención a la vivienda en esta zona española que en el caso suizo, por lo menos por lo que a las imágenes que proporciona se refiere, aunque la acción regresa a Carouge por un momento para volver a considerar la situación en la que se vivía en España: el narrador expone que ha interrogado a diversos obreros del sector metalúrgico, uno de ellos procedente de Barcelona, así como otros que también vienen de ciudades fuertemente industrializadas, quienes le han indicado que partieron del país por la disminución salarial, el paro o amenazas de despido. De nuevo, un viraje hacia España: se alude a la problemática del paro en Barcelona, una ciudad que no puede dar trabajo a todos los inmigrantes que, desde el mundo rural, se dirigen a ella, considerando que el paro industrial ha propiciado la creación de barrios de barracas en las afueras de la urbe, donde las

personas viven hacinadas y en pésimas condiciones de higiene. Varias imágenes de la vida en estos espacios confirman visualmente la pobreza y precariedad de las viviendas, estimando que el obrero que no logra encontrar un trabajo en las ciudades españolas se ve impelido a probar suerte en el extranjero. Por ello, el film dedica una secuencia -ficcional- de la partida de un hombre que deja a su familia, incidiendo en la dureza que supone para los hijos, así como termina con una frase que, a modo de conclusión, asevera que la emigración no resolverá ni el problema del paro ni el de la miseria. Por consiguiente, una vez considerado el desarrollo del film y aquellas cuestiones relativas a la vivienda, fácilmente puede advertirse que, más allá de la mención a Carouge como el espacio en el que se contacta con los obreros españoles, así como las alusiones a la crisis de la vivienda en Ginebra, el peso de los asuntos relativos al alojamiento recae en el caso español, es decir, en cómo viven los posibles futuros emigrantes en una zona como es La Chanca o aquellos que han protagonizado una emigración interior dirigida a una ciudad industrial como Barcelona, un movimiento que en muchas ocasiones constituye la antesala al salto hacia Europa. Ni una sola vista, en cambio, de las circunstancias en las que se vivía en barracones en Suiza, de ahí que conceptuemos que, a pesar de que el realizador sostuviera que el objetivo del film era el de acercarse a las condiciones de vida de los emigrantes, más bien se aproxima a las particularidades en las que vivían ciertas personas en España antes de partir a Europa, denunciando la pobreza de determinadas regiones españolas y subrayando que la emigración no solucionaría, para nada, esta situación de suma gravedad.

Valorado este caso, detengámonos brevemente en la propuesta que hemos escogido para examinar el caso germánico, nos referimos a *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), una realización que ya hemos considerado con detenimiento anteriormente, por lo que ahora la tomaremos en cuenta únicamente en relación a la información que aporta sobre la vivienda de los emigrados españoles. Puesto que el film se focaliza en una serie de testimonios que emigraron a la ciudad de Núremberg, las reflexiones referidas al alojamiento se circunscriben al caso de esta urbe aunque resulta absolutamente factible extrapolarlas a la realidad de otras ciudades industriales de este país. Y es que, de hecho, para comprender la dureza de las condiciones de alojamiento de los españoles que emigraron a este país debemos aludir a que en muchas ocasiones los obreros fueron instalados en barracas construidas cerca de las industrias en las que trabajaban, debiendo vivir en esta suerte de recintos fabriles, compartiendo habitación varias personas y teniendo que sobrevivir a durísimos inviernos. Una decisión que encaja con el enfoque que se adoptó en este país para con la emigración, concibiéndola como una cuestión rotatoria y, por ende, transitoria, de ahí que las barracas se comprendieran como unos espacios en los que albergar temporalmente a los obreros que llegaban para trabajar allí durante un tiempo limitado y que luego serían reemplazados por otros. Unas previsiones que, como ya hemos destacado en el punto dedicado a la emigración

con destino a este país, no se cumplieron en muchos casos y, por tanto, muchos de los que vivieron en estos lugares luego formaron familias y debieron buscar alojamiento en pisos de las ciudades.

Si nos centramos en este film, cabe decir que incluye varios testimonios que abordan el tema de la vivienda, pudiendo traer a colación las consideraciones que emite al respecto Alberto Torga, párroco español de Núremberg, quien explica que habitualmente en el contrato constaba que la empresa se hacía cargo del alojamiento, indicando que serían instalados en un hotel, una circunstancia que inducía a falsas expectativas: los emigrantes creían que vivirían en un sitio lujoso y, en cambio, eran dirigidos a barracones. Igualmente, también destaca que conoció muchas habitaciones que no cumplían las condiciones de habitabilidad y señala que, en la medida en que los alemanes fueron dejando las casas en las que vivían por otras mejores, éstas progresivamente pudieron ser habitadas por los emigrantes.

Refirámonos también a las palabras de un testimonio que vivió justamente en una barraca, José Luis Leal, quien expone que en un cuarto de poquísima superficie -un metro y medio de ancho por dos largo- tenían cuatro camas, el espacio justo para que cupiese la litera y un armario metálico en el que colocar la ropa. Muchas instalaciones, además, eran comunes, caso de una habitación en la que tenían un horno o de las duchas. De igual modo, destaca la dureza que conllevaba vivir en estos espacios en pleno invierno, cuando nevaba y estaban a 30°C bajo cero y lo único que podían hacer era acostarse en la cama, cubiertos con mantas y escuchar la radio. Este hombre también explica que la ciudad de Núremberg es maravillosa, aunque eso lo ha descubierto muchos años más tarde, pues en su etapa de emigrante en lo último que pensaba era en visitar monumentos, ya que los ratos de ocio que tenían los utilizaban para reunirse entre ellos y pasar un rato agradable, viviendo en otro mundo en el contexto de las barracas. No obstante, él mismo asegura que incluso allí pasaron buenos ratos, trayendo a colación las fiestas que realizaron, confirmando por tanto que existía un sentimiento de comunidad [Fig. 211-212].



Fig. 211

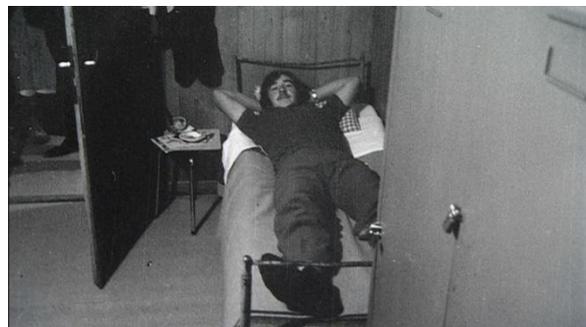


Fig. 212

Asimismo, sobresale el testimonio de dos personas que vivieron en las barracas de la Camelia vert, el lugar donde se instalaron muchas de las expediciones de españoles que llegaron a Núremberg en 1961. Estas casetas anteriormente habían sido utilizadas como caballerizas, mientras que posteriormente alojaron a los emigrantes y más tarde se emplearon para la rehabilitación de animales. Pues bien, la pareja que vivió en este lugar comenta que aquí se conocieron y aquí se casaron, si bien los hombres vivían en unas barracas y las mujeres en otras; además, las mujeres tenían los turnos de mañana y los hombres de noche, de modo que sólo se veían los fines de semana. Exponen lo horrible que era vivir allí en invierno, pues en 1963 llegaron a 35°C bajo cero y cuentan anécdotas relativas a la conservación de la comida: las botellas de leche explotaban de frío o los huevos y los tomates, tras colocarlos en la ventana, luego no se rompían ni cayendo al suelo.

El mundo de las barracas era, de hecho, una suerte de microclima en el que vivían los emigrantes y que les tenía retenidos sin que estos se abrieran demasiado a la ciudad, pues tal como indica Heidi Stroinski, una trabajadora social, no se les veía muy a menudo al estar recluidos en el mismo lugar en el que trabajaban, de tal modo que para verlos debías acudir a los lugares en los que solían reunirse cuando estaban fuera de sus residencias: en las estaciones o en las plazas que existían delante de éstas. Por otra parte, tal como hemos comentado anteriormente, los emigrantes habitaron en estos lugares al llegar al país, pero cuando ya llevaban allí un tiempo y, con la voluntad de traerse sus familias o formar una nueva, lo que desearon fue encontrar otras viviendas, de ahí que tal circunstancia favoreciera el hacinamiento de españoles en barrios en los que el alojamiento era barato. Podemos concluir, por tanto, afirmando que este film contiene interesantes consideraciones e imágenes sobre la vivienda en Alemania, sin duda un asunto espinoso para la comunidad emigrada dado que, como ya se ha dicho, en este país y en Holanda la cuestión del alojamiento fue especialmente preocupante; piénsese al respecto, por lo que a los Países Bajos se refiere, en el caso extremo que supuso alojar a los emigrantes que trabajaban en los altos hornos de Hoogovens en el *Arosa Sun*, nada menos que un transatlántico en desuso atracado en el puerto.

3.2.4.- LA INTEGRACIÓN LABORAL Y LOS SECTORES DE EMPLEO

En el presente apartado nos disponemos a efectuar un estudio que considere la integración laboral de los españoles en los países de acogida y las representaciones que la cinematografía nos ha brindado al respecto. Para acometer tal investigación hemos optado por segmentar la presencia española en distintos empleos a partir, aproximadamente, de la división tripartita tradicional de los sectores laborales, es decir, primario, secundario y terciario. Decimos aproximadamente porque, en realidad, lo que nos proponemos es abordar una serie de tipologías laborales que corresponden a los trabajos desempeñados, en numerosas ocasiones, por parte de los emigrados españoles y de los que tenemos múltiples ejemplos cinematográficos, caso de la figura del temporero, del obrero industrial y de la empleada del hogar. De hecho, por lo que respecta a la profesión mencionada en último lugar, cabe decir que es casi la más señalada, pues las asistentes españolas han dado lugar a numerosas representaciones cinematográficas y, tal como desarrollaremos más adelante, nos atrevemos a sostener que existe un estereotipo al respecto.

En definitiva, nuestro objetivo es valorar la integración laboral de los españoles a partir de la división tradicional en sectores, pero combinándola con la existencia de determinadas figuras o tipologías clave, algo que ha dado lugar a los tres siguientes grupos: el empleo en el ámbito rural y la emigración estacional; el empleo en la industria y la condición obrera; y el empleo en el sector servicios: hostelería y servicio doméstico. Tales son los puntos en los que dividimos este apartado y, a su vez, cada uno de ellos lo analizaremos, no en base al gran corpus de films que muestran a españoles trabajando en el extranjero, sino a partir de algunos títulos que se antojan especialmente significativos al respecto; todos ellos, enmarcados, eso sí, en una visión panorámica de las producciones que abordan cada ámbito. Además, previamente a considerar las aproximaciones cinematográficas, efectuaremos una breve contextualización histórica que nos permita conocer la presencia de los españoles en los distintos sectores para así poder estimar luego, con justeza, cuál es la imagen que el cine nos ofrece de todos ellos. Es decir, teniendo en cuenta el contexto histórico, nos acercaremos a las representaciones a partir de estudios de caso correspondientes a las películas que nos parecen más señaladas; de este modo, esperamos analizar, con la precisión oportuna, las imágenes más relevantes que se han ofrecido de estas figuras o tipologías insertas en distintos ámbitos laborales.

3.2.4.1.- EMPLEO EN EL ÁMBITO RURAL Y EMIGRACIÓN ESTACIONAL

El objetivo de este punto estriba en investigar algunas de las representaciones cinematográficas más significativas sobre la presencia española en los trabajos vinculados al ámbito rural, es decir, considerando su participación en el medio agrícola pero también en labores como la cantería. Asimismo, también abordaremos una tipología de emigración precisa tal como es la estacional, pues hemos decidido incluirla en este punto en tanto que, en muchas ocasiones, supone la participación en labores agrícolas tales como trabajar en la vendimia o en la recogida de la remolacha. Sin embargo, precisemos que en el caso suizo la presencia de temporeros se vincula, en cambio, a una cuestión estatutaria y su trabajo se focaliza sobre todo en el ámbito industrial, es decir, en el sector secundario; no obstante, dado que aquí estudiaremos la propia concepción de la emigración temporera, hemos optado por incluir en este punto la figura del *saisonnier* y no en el siguiente en el que valoramos el ámbito fabril.

En términos geográficos, por tanto, debemos tener en cuenta el caso suizo, aunque fundamentalmente centraremos nuestra atención en la emigración dirigida a Francia, pues es en este país donde ha tenido un mayor peso la participación española en el ámbito agrícola. Diferente sucede, por ejemplo, en el caso alemán, donde la emigración española se ha empleado básicamente en el sector industrial; asimismo, en el caso inglés se orientó, sobre todo, hacia el sector de los servicios. Así las cosas, para valorar la integración laboral española en el terreno de los trabajos rurales y la figura de los temporeros, consideraremos los casos francés y suizo y, por consiguiente, nos acercaremos a producciones tanto de nuestra cinematografía como también de la francesa y la helvética.

Definido el objeto de atención, mencionemos cuáles son los títulos que abordaremos con mayor detenimiento en tanto que estudios de caso, más allá del recorrido panorámico que trazaremos en torno a algunas realizaciones que se acercan a españoles trabajando en el ámbito rural. Exactamente hemos escogido tres propuestas: *Toni* (Jean Renoir, 1934), por lo que respecta a la presencia extranjera -italiana y española- en el marco rural de una cantera en la Provenza francesa; *Tiempo de vendimia* (Adolfo Ribas, 1988), en relación a los *saisonniers* españoles que laboran en la recolección de la vid a lo largo de la geografía francesa; y *Saisonniers d'Espagne* (Claude Goretta, 1963) por lo que atañe a la condición de los temporeros españoles en Suiza. Tres iniciativas que, sin duda y por distintos motivos en cada caso, tienen una elevadísima importancia para el presente estudio que las hace merecedoras de una especial atención; al mismo tiempo, valorarlas nos permitirá arrojar una luz sobre las representaciones ofrecidas tanto de los temporeros como de los emigrantes españoles en entornos de raigambre rural.

Empecemos, sin embargo, por efectuar una breve, aunque precisa, contextualización histórica que nos sirva de marco para comprender las representaciones filmicas. Consideremos, en primer lugar, la presencia laboral española en el ámbito rural francés y, acto seguido, valoremos la figura de los temporeros, ubicándolos históricamente tanto por lo que respecta a Francia como a Suiza. Pues bien, para ubicar en términos históricos la participación española en el ámbito rural y agrícola en Francia, cabe remontarnos a la emigración española en un marco cronológico que comprende desde el siglo XIX hasta la primera conflagración mundial, afirmando al respecto que en este período los españoles se establecieron sobre todo en la zona del sur-oeste, en el Mediodía y en el Languedoc-Rosellón, seducidos básicamente por el trabajo en la vendimia. No obstante, también hubo algunos que se aventuraron a partir hasta Normandía para trabajar en la construcción de las líneas ferroviarias. Asimismo, como muy bien señala Javier Rubio, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del XX se advierte un ligero desplazamiento del centro de gravedad de la emigración española, pues éste viró desde el suroeste francés hasta la zona mediterránea comprendida entre la Gascuña y el Languedoc; por otra parte, en el último tercio de la centuria, también acumularon una sustancial presencia de españoles los departamentos de mayor importancia del mediodía francés vinculados a la vendimia, es decir, el Hérault y el Aude¹⁵³⁰.

En relación a comienzos del siglo XX, es preciso mencionar que, como bien ya hemos observado en apartados precedentes, la Primera Guerra Mundial supuso la movilización de una gran cantidad de hombres y fue necesario emplear mano de obra extranjera; sobre este asunto Guy Hermet precisa que, si bien había por lo menos unos 200.000 españoles entre los extranjeros, pocos de ellos laboraban en fábricas de armamento, sino que, en cambio, la inmensa mayoría se encargaban de tareas agrícolas. En tal sentido subraya la importancia que tuvo la creación, en 1915, de la Oficina Nacional de Mano de Obra Agrícola por parte del Ministerio de Agricultura, encargada de reclutar trabajadores y que contrató a numerosísimos españoles, muchos más que portugueses¹⁵³¹. De igual forma, afirma que en esta cronología muchos españoles se establecieron en la Provenza y en el valle del Ródano, sustituyendo, en cierta medida, a los italianos que anteriormente recalaban en estos lares, así como también lo hicieron en Nîmes, ciudad que por vez primera acumuló tantos españoles¹⁵³².

¹⁵³⁰RUBIO, Javier: *La emigración española a Francia*. Barcelona: Ariel, 1974.

¹⁵³¹Exactamente este historiador puntualiza lo siguiente a propósito de la Oficina Nacional de la Mano de Obra Agrícola: “*La Oficina Nacional de la Mano de Obra Agrícola, creada en 1915 por el Ministerio de Agricultura, no reclutó prácticamente más que españoles y algunos portugueses. De 1915 a 1918, 146.446 españoles y portugueses, entre los que se contaban 21.811 mujeres y 12.763 niños, entraron en Francia por mediación de este centro frente a sólo 2.000 italianos. En total, los españoles representaron cerca de los dos tercios de los 200.000 obreros del campo inmigrados a lo largo de la guerra, o sea, más de 120.000 personas sin tener en cuenta la emigración de temporada, que no ha podido cifrarse*”, en HERMET, Guy: *Los españoles en Francia*. Madrid: Guadiana de Publicaciones, 1969, p. 22.

¹⁵³²HERMET, Guy: *Los españoles en...*, *Op. Cit.*, p. 22-23.

Por otra parte, si bien es cierto que en los años siguientes la cifra anual de emigrados españoles fue disminuyendo hasta el acaecimiento de la Guerra Civil española, justamente fue el ámbito rural el que se vio menos perjudicado al respecto, pues los españoles siguieron laborando en la agricultura en detrimento de la industria que, aquejada por los efectos de la gran crisis, sufrió un gran golpe. A ello debe sumarse, por lo que a la presencia de inmigrantes se refiere, el impacto que tuvo la ley de 10 de agosto de 1932: en ella se estableció una limitación de la proporción de extranjeros que podían trabajar, tanto en obras y servicios vinculados a la Administración francesa, así como también en las empresas privadas de corte industrial y comercial; no quedaba afectado, por consiguiente, el sector primario, sin duda de gran relevancia para los emigrantes en la década de los treinta¹⁵³³. Por tanto, la presencia de españoles en el ámbito rural se vio menos alterada, considerando Ralph Schor que los extranjeros que laboraban en la agricultura en la época de entreguerras se cifraban en unos 250.000 y precisando que, de éstos, los italianos representaban un 30% del total, mientras que los españoles un 25%, los belgas un 17% y los polacos un 13%¹⁵³⁴. Asimismo, Javier Rubio subraya la importancia que tuvo, para la colonia española, el empleo en el sector agrícola en estas fechas, sosteniendo que los departamentos mediterráneos, a pesar de corresponder a aquellos que en números absolutos tuvieron la mayor cifra de repatriaciones, proporcionalmente sufrieron una menor disminución en tanto que, básicamente, proporcionaron trabajos agrícolas. De tal modo, departamentos eminentemente vitícolas tales como el Hérault o el Aude experimentaron una disminución menor e inferior al 30% respecto a la colonia de 1931; en cambio, en los de raigambre industrial, caso del Ródano o del Sena, el decrecimiento alcanzó cuotas de más del 40% en la misma cronología¹⁵³⁵.

No obstante, la distribución geográfica de los españoles en Francia cambió ligeramente a raíz del impacto que tuvo el devenir de la contienda española y del gran contingente de exiliados que partieron hacia este país vecino, siendo muchos de ellos integrados en campos y estableciéndose de una manera distinta a la tradicional a lo largo de la superficie gala; alcanzaron, por ejemplo, departamentos tales como Bretaña o Poitou-Charentes, aunque naturalmente los del sur siguieron con su clara preeminencia. Igualmente, en los años venideros aquellos ubicados al sur de una línea

¹⁵³³Además, a partir de esta década hubo españoles que pudieron comprar sus tierras gracias a haber podido ahorrar lo suficiente en los años anteriores, un asunto que aborda de manera muy clara y sucinta Natacha Lillo en los siguientes términos: “*En 1931, 55.000 immigrés espagnols travaillaient dans l’agriculture (30% des actifs), surtout dans les vignobles du Midi. La plupart étaient journaliers. Beaucoup avaient travaillé en France auparavant lors des vendages, qui employaient entre 15 et 18.000 saisonniers espagnols par an. Au fil des ans, certains parvinrent à économiser assez pour s’acheter des terres: en 1938, la France comptait 17.000 propriétaires agricoles espagnols, dont 5.000 dans les Pyrénées-Orientales*”, en LILLO, Natacha: “*L’immigration espagnole en France au XXe siècle*”, en: <http://www.histoire-immigration.fr/des-dossiers-thematiques-sur-l-histoire-de-l-immigration/l-immigration-espagnole-en-france-au-xxe-siecle>

¹⁵³⁴SCHOR, Ralph: *Histoire de l’immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 105.

¹⁵³⁵RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., p. 149.

que podríamos trazar entre Burdeos y Niza siguieron siendo los más relevantes por lo que a la instalación de la colonia española se refiere; una cuestión que Javier Rubio detecta tanto en el censo de 1931 como en el de 1946, con proporciones prácticamente iguales: en el primer caso, los departamentos ubicados por debajo de esta línea Burdeos-Niza albergan nada menos que más de las dos terceras partes de la colonia española, incluso tan sólo cuatro departamentos mediterráneos alojan más de la tercera parte de la totalidad de los españoles (Pirineos Orientales, Hérault, Aude y Bocas del Ródano); en el segundo caso, aquellos situados en la parte inferior de esta línea siguen comprendiendo algo más de los dos tercios de la colonia española¹⁵³⁶. Este mismo autor señala, sin embargo, que en el censo de 1954 se aprecia un descenso del peso del Mediodía Francés; por vez primera, los Pirineos Orientales, el Hérault, el Aude y las Bocas del Ródano logran una cifra que corresponde a la cuarta y no a la tercera parte del total de la población española en Francia¹⁵³⁷. Ello no es óbice para que el sudeste agrícola continuase siendo la zona de mayor presencia española; tal como bien precisa Guy Hermet, siete departamentos del sudoeste (Aude, Pirineo Inferior, Gironde, Alto Garona, Alto Pirineo y Pirineo Oriental) y el Sena albergaban, en 1954, nada menos que el 49'1% de la totalidad de los españoles, es decir, 142.800 sobre un total de 290.780; un dato muy alto aunque notablemente inferior frente al 60'7% que correspondía a 1921, es decir, 155.500 sobre un total de 255.000¹⁵³⁸.



Hervé Donnezan: Llegada de los vendimiadores españoles, Perpiñán 1975, Perpignan 1975, Rapho/Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

¹⁵³⁶RUBIO, Javier: *Ibid.*, p. 329-333.

¹⁵³⁷RUBIO, Javier: *Ibid.*, p. 333-334.

¹⁵³⁸HERMET, Guy: *Los españoles en...*, *Op. Cit.*, p. 29.

No olvidemos, sin embargo, que en estas fechas se produjeron sustanciales acciones por parte de la política migratoria francesa, piénsese al respecto en la creación de la ONI, así como también mejoraron las relaciones entre España y Francia, reanudándose las emigraciones a partir de 1952, aunque muy sutilmente, gracias al mencionado organismo. Además, en esta cronología, tal como veremos, empezó a cobrar importancia la inmigración agrícola temporera que había estado interrumpida desde 1939. No obstante, a partir de estos años y en el marco de la gran ola migratoria acaecida a partir de los años sesenta, esta tendencia cambió de manera notable: desde entonces los españoles se orientaron, sobre todo, hacia empleos en el sector secundario y, por tanto, hacia fábricas ubicadas en grandes ciudades y en núcleos urbanos. Ello no significa, naturalmente, que dejaran de laborar en el ámbito rural, pues justo en estas décadas cobró gran interés el papel de los temporeros. Por lo que respecta a la emigración más estable, según indica Guy Hermet, entre 1960 y 1962 ocurrió un cambio notable: si bien en 1960 el Hérault era la segunda provincia en importancia, tras el Sena, por lo que atañe a la emigración española, en 1961 pasó a ser la tercera después del Sena y del Seine-et-Oise, mientras que en 1962 ya fue directamente la sexta, tras el Sena, Mosela, Seine-et-Oise, Ródano y Gironda¹⁵³⁹. A esta cuestión Javier Rubio añade que, según el censo de 1968, los cuatro departamentos mediterráneos más relevantes, es decir, los Pirineos Orientales, el Aude, el Hérault y las Bocas del Ródano alojaron únicamente la quinta parte del total de la población española; asimismo, los dieciocho departamentos ubicados por debajo de la línea Burdeos-Niza ya no sólo no comprendían dos tercios del total de la colonia española en Francia, sino que ya no alcanzaban ni tan siquiera la mitad¹⁵⁴⁰. Un hecho que, además, va parejo a la disminución de la mano de obra agrícola: tras la Segunda Guerra Mundial el sector primario representaba el 36% de la población activa, mientras que en la década de 1960 ya únicamente suponía el 15% de la población, una circunstancia que, evidentemente, tiene también su repercusión en la comunidad española¹⁵⁴¹. No obstante, en las zonas meridionales la agricultura continuó teniendo un peso muy relevante, pues tan sólo los departamentos de Pirineos Orientales, Hérault, Aude, Gard y Vaucluse, en una fecha como es 1962, albergaban la mitad de la población activa del sector primario¹⁵⁴². Además, como bien puntualiza Guy Hermet, si bien en 1962 las cifras se mantuvieron bastante estables en los departamentos del Alto y Bajo Pirineo, Aude, Gironda, Hérault, Alto Garona y Pirineos Orientales, también se produjeron significativas emigraciones

¹⁵³⁹HERMET, Guy: *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁴⁰RUBIO, Javier: *La emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 334-335.

¹⁵⁴¹Así lo considera Javier Rubio en las siguientes palabras: “*Para la emigración española, el decrecimiento de los trabajadores agrícolas, de singular interés dada la importancia que este sector ha tenido tradicionalmente en el espectro ocupacional del inmigrante español en Francia y la procedencia primordialmente rural y agrícola de la mayor parte de nuestros emigrantes, es muy notorio, tanto en cifras absolutas como relativas*”, en RUBIO, Javier: *Ibid.*, p. 346-348.

¹⁵⁴²RUBIO, Javier: *Ibid.*, p. 349.

españolas hacia otras zonas y, en consecuencia, estos lugares ya no supondrían más que el 32% del total en relación al 40% de 1954 o al 54% de 1921. La diversificación de territorios también obedece, naturalmente, a la variación de empleos que ejercerían los emigrados, un asunto que queda muy bien resumido en las siguientes palabras de Ralph Schor: “*Les travailleurs étrangers se dirigeaient surtout vers le secteur secondaire, le bâtiment et les travaux publics, la sidérurgie et la métallurgie de transformation, ainsi que vers l'agriculture*”¹⁵⁴³.

Contextualizada brevemente, en términos históricos, esta emigración y contemplados sus destinos geográficos, remitámonos a continuación al caso particular de la emigración estacional, es decir, a los temporeros, denominados *saisonniers* tanto en Francia como en Suiza. Empecemos por precisar que entendemos por emigración temporera o estacional aquella cuyo objetivo es el de laborar durante un periodo de tiempo limitado, siempre en vistas a un retorno una vez terminada la faena, trabajando generalmente en tareas agrícolas y siendo de carácter cíclico a tenor de las distintas campañas. Este tipo de desplazamiento permitía ganar dinero en poco tiempo para invertirlo luego en el país de origen, así como también subsanar aquellos períodos en los cuales no tenían trabajo en España, pudiendo optar por una emigración temporera tanto dentro del país como fuera de él. Refirámonos en este estudio, primeramente, al caso galo y hagámoslo remarcando la importancia que tuvieron los *saisonniers* a partir de la década de los sesenta en tanto que, si bien, como hemos visto, buena parte de los que partieron a Francia se dirigieron al sector secundario, es gracias a los temporeros que encontramos gran cantidad de españoles laborando en tareas agrícolas. Evidentemente, ya en fechas muy anteriores esta migración gozó de importancia, pudiendo retrotraernos al siglo XIX¹⁵⁴⁴; sin embargo, por lo que respecta al siglo XX, tal como ya hemos comentado, la emigración agrícola temporera quedó interrumpida en 1939 y no fue retomada hasta

¹⁵⁴³SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 199.

¹⁵⁴⁴Es interesante tener en cuenta al respecto lo que plantea Tomás Cortizo Álvarez y que resume muy bien del siguiente modo: “*Francia ha tenido mayor atractivo para los emigrantes temporeros españoles. Desde los pueblos del sur del Pirineo salían cuadrillas a trabajar o mendigar en el país vecino. El Diccionario Madoz informa que 2.000 araneses, al menos, se desplazaban en esa dirección a trabajar la tierra o de limpiabotas para regresar 6 o 8 meses después para atender los cultivos en su pueblo natal. Mención aparte merecen las migraciones profesionales y comerciales que son, no tanto el resultado de la escasez, como de la especialización y pujanza de la actividad artesanal en proceso de industrialización. En el propio Pirineo, habitantes de la Canal de Berdún y de los valles de Ansó, Hecho y Roncal se desplazaron estacionalmente entre 1870 y 1914 a Mauleón y Olorón (Bearn) a trabajar en el sector alpargatero, que se industrializó a partir de 1850. Finalizadas las tareas agrícolas en octubre, los temporeros remontaban a pie, en grupos de 15 o 20, el valle del Roncal para regresar en abril o mayo, según la importancia de los pedidos. La emigración se convirtió en definitiva y llegaron a constituir una colonia numerosa y a proporcionar más del 50% de la mano de obra del sector. Ya en este siglo se incorporaron a esta migración navarros del Bidasoa*”, en CORTIZO ÁLVAREZ, Tomás: “Migraciones estacionales, profesiones ambulantes y otros desplazamientos en la España decimonónica”. En CABERO DIÉGUEZ, Valentín; LLORENTE PINTO, José Manuel; PLAZA GUTIÉRREZ, Juan Ignacio; POL MÉNDEZ, Carmen: *El medio rural español. Cultura, paisaje y naturaleza: Homenaje a don Ángel Cabo Alonso*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Acta Salamanticensia, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1994, vol. 1, p. 296.

1953¹⁵⁴⁵. Empero, la reanudación contó con unas cantidades muy bajas, del orden de 35 obreros en esa anualidad y, en 1954, todavía sólo alcanzaba unas 1.126 personas en contraposición con las cifras de 20.000 o 30.000 correspondientes a fechas anteriores a la contienda española¹⁵⁴⁶. En la década de los sesenta, en cambio, esta modalidad migratoria reflató de manera muy notable y desplazó a las nacionalidades de temporeros más habituales en Francia: hasta la década de los años cincuenta eran fundamentalmente los belgas los que se encontraban en este país en tanto que *saisonniers*, momento a partir del cual comenzaron a ser reemplazados por los italianos, siendo a partir de 1960 cuando presencia española se convirtió, casi de manera abrumadora, en la principal. Ralph Schor sintetiza a la perfección este asunto al afirmar lo siguiente: “*A partir de 1960, les entrées de travailleurs espagnols dépassèrent celles des Italiens; l’année suivante, les Espagnols à eux seuls fournirent 51% des entrés et, pour les saisonniers agricoles, ils passèrent de loin au premier rang dans les années 60, avec un taux record de 90% en 1965. Aux recensements, les effectifs d’Espagnols augmentèrent de 289.000 en 1954 à 497.000 vingt ans plus tard*”¹⁵⁴⁷.

Por tanto, tal como comenta este autor, a partir de los sesenta en adelante fue realmente importante y significativa la presencia española en términos numéricos y lo fue, no sólo de manera aislada, sino también en relación con las otras comunidades emigradas. Por ello, hemos optado por incluir una tabla, realizada por Javier Rubio, a propósito de la evolución de la presencia de temporeros de distintas nacionalidades desde 1950 hasta 1969, incluyendo belgas, italianos, españoles, portugueses y una mención a “otros países”, presentando unas cifras que muestran, por luz natural, el gran peso numérico que representó nuestra nacionalidad.

¹⁵⁴⁵Juan B. Vilar y María José Vilar precisan, al respecto, lo siguiente: “*La emigración estacional a Francia tiene precedentes desde el pasado siglo, pero no se consolidó hasta la temporada de 1954, en que por vez primera se desplazó (abril-mayo) un crecido número de jornaleros a las tareas del arroz en la Camargue y de la remolacha en Picardie. Desde 1960 la vendimia pasaría a un primer plano (Languedoc y Provenza), hasta el punto de hacerse casi sinónimo vendimiador y obrero estacional*”, en VILAR, Juan B.; VILAR, María José: *La emigración española a Europa...*, Op. Cit., p. 35.

¹⁵⁴⁶HERMET, Guy: *Los españoles en...*, Op. Cit., p. 29.

¹⁵⁴⁷SCHOR, Ralph: *Histoire de l’immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 200.

TABLA 8

Evolución de la inmigración de temporada en Francia por nacionalidades 1950-1960						
Año	Belgas	Italianos	Espanoles	Portugueses	Otros países	Total
1950	11.119	4.796				15.915
1951	12.424	13.289				25.913
1952	15.494	18.290				33.784
1953	13.188	20.952	35			34.175
1954	11.973	16.775	1.126			29.874
1955	9.584	22.812	2.880			35.276
1956	9.577	30.208	8.946			48.731
1957	8.505	33.378	15.086			56.969
1958	8.116	37.008	18.405			63.529
1959	6.675	35.152	21.844	126		63.797
1960	6.665	32.977	69.150	937	69	109.798
1961	5.903	23.314	66.400	1.328	11	96.956
1962	4.609	14.638	74.366	1.368	112	95.093
1963	3.752	8.050	87.120	2.269	83	101.274
1964	3.309	5.673	107.027	3.729	1.212	120.950
1965	2.725	4.875	119.039	4.190	742	131.571
1966	2.019	3.155	114.902	3.035	1.159	124.270
1967	1.629	2.689	104.672	3.131	1.850	113.971
1968	1.382	2.408	119.301	3.110	3.657	129.858
1969	1.041	1.295	122.438	3.068	5.029	132.871
TOTAL	139.689	333.724	1.052.737	26.291	13.924	1.566.365

Tabla obtenida de RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., p. 61

En las siguientes fechas, cabe decir que la presencia española se mantuvo, pues según datos de la ONI en 1970 había 124.236 españoles, mientras que 1971 había 126.284, en 1972 nada menos que 129.642 y, en 1973, 120.486¹⁵⁴⁸. Por lo que respecta a las labores agrícolas que desempeñaron, fundamentalmente sobresale su participación en la vendimia, así como en segundo lugar encontraríamos la remolacha y en último el arroz¹⁵⁴⁹; un asunto muy evidente en los años 1969-1972 tal como dejan entrever los siguientes datos aportados por Ángel Barrutieta

¹⁵⁴⁸Véase al respecto: BARRUTIETA, Ángel: "Emigración y cambio social". *El cambio social en España. Documentación Social*, núm. 18, abril-junio 1975, tercera época, p. 57.

¹⁵⁴⁹Juan B. Vilar y María José Vilar detallan las actividades desarrolladas por éstos más allá de la vendimia, exponiendo lo siguiente: "No obstante existen otras actividades relacionadas con la agricultura, que atraen desde los años sesenta un elevado número de operarios peninsulares, distribuidos por toda la geografía francesa. Desde la recolección del lino en las comarcas fronterizas con Bélgica hasta la tala y operaciones de limpieza de montes en el Pre-Pirineo y los Alpes, pasando por los recolectores de fruta (manzana sobre

TABLA 9

Temporeros españoles en Francia: labores en el ámbito agrícola				
Años	Vendimia	Remolacha	Arroz	Total
1969	76.105	16.662	735	93.502
1970	78.676	12.439	592	91.707
1971	75.230	11.125	240	86.595
1972	85.119	10.082	333	95.534
TOTAL	315.130	50.308	1.900	367.338

BARRUTIETA, Ángel: “Emigración y cambio...”. *Op. Cit.*, p. 57.

Asimismo, si bien es cierto que la vendimia es el ámbito que mayor cantidad de españoles empleó, Guy Hermet subraya la gran presencia de éstos en el cultivo de la remolacha, desbancando casi totalmente a los bretones, belgas e italianos, una cuestión para nada trivial a tenor de lo que supone: esta labor se desempeñaba esencialmente en tierras norteñas y, por ende, suponía la presencia de españoles en el Oise, Aisne, Somme y Norte Paso-de-Calais. En cuanto a cifras, alude a un total de 33.935 temporeros contratados en 1964 por parte de los sindicatos de remolacheros y, de éstos, nada menos que 24.300 eran españoles, seguidos muy de lejos por los italianos (3.760), portugueses (3.160), belgas (1.160), bretones (700), marroquíes (560) y tunecinos (295)¹⁵⁵⁰. El Languedoc-Rosellón sobresale, como es previsible, en relación a la cantidad de españoles presentes en la vendimia; una cuestión que, de hecho, tuvo una gran importancia para los viticultores franceses, tanto por lo que atañe al trabajo que desempeñaban los españoles, como en relación al salario que les pagaban; trascribamos al respecto las consideraciones que emitieron, en 1968, Pierre Carrière y Robert Ferras, sintetizando el asunto en los siguientes términos: “*Durant leur séjour en France, les saisonniers espagnols, venus pour participer à la vendage au Languedoc-Roussillon, accomplissent, approximativement, 1 million de journées de travail et perçoivent, au moins, 25 millions de francs de salaire. L'aide qu'ils apportent à l'agriculture régionale est considérable et on imagine mal comment les viticulteurs pourraient procéder à l'enlèvement de leur récolte, si cette main d'œuvre venait à faire défaut*”¹⁵⁵¹.

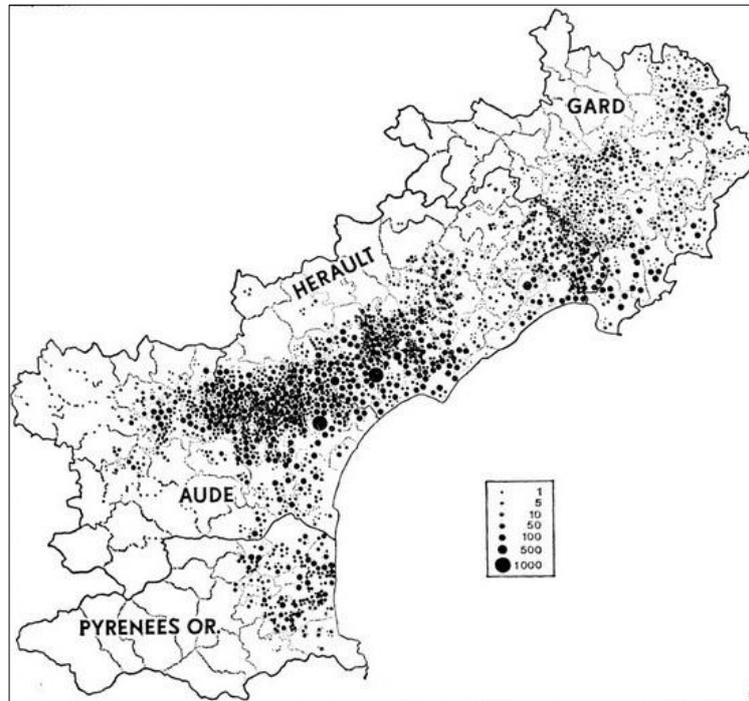
todo) y hortalizas en el sur y sureste”, en VILAR, Juan B.; VILAR, María José: La emigración española a Europa ..., Op. Cit., p. 35.

¹⁵⁵⁰HERMET, Guy: *Los españoles en...*, *Op. Cit.*, 31.

¹⁵⁵¹CARRIÈRE, Pierre; FERRAS, Robert: “Migration saisonnière des vendageurs espagnols en Languedoc-Roussillon”. *Population*, vol. 23, 1968, p. 134.

Estos autores elaboraron un interesante mapa que adjuntamos a continuación sobre su distribución en las zonas de los Pirineos Orientales, Aude, Hérault y Gard:

MAPA 3



Mapa de la distribución de los temporeros, obtenido de : ARRIÈRE, Pierre; FERRAS, Robert: "Migration saisonnière des vendageurs espagnols en Languedoc-Roussillon". Population, vol. 23, 1968, p. 9, fig. 1.

Terminemos esta introducción histórica relativa al caso francés aludiendo a la importancia que, en cifras absolutas, tuvo esta emigración de carácter temporero en la década de los sesenta; para hacerlo, hemos traído a colación las palabras de Javier Rubio al respecto: "*Si se tiene en cuenta que la emigración de temporada se compone fundamentalmente tan sólo de trabajadores y se compara, por tanto, con la emigración permanente análoga, esto es, sin incluir los familiares en ésta, resulta que la inmigración estacional ha supuesto, durante la mayor parte de los últimos veinte años, una aportación de trabajadores a Francia, en números absolutos, superior a la representada por la inmigración permanente*"¹⁵⁵².

En relación a la emigración temporera en Suiza, cabe realizar una matización con respecto a aquella que venimos de considerar en el caso francés: si bien los *saisonniers* españoles que se dirigieron al país gallo para trabajar en la viña o en algunas campañas agrícolas lo hicieron siempre

¹⁵⁵²RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., p. 62.

con un carácter limitado temporalmente y con la voluntad de regresar acto seguido a España -aunque volviendo en muchas ocasiones en varios años de manera cíclica-, este concepto se aplica de una manera bastante distinta en el panorama suizo. Y así es porque la denominación de los *saisonniers* en la Confederación Helvética responde más bien a una cuestión administrativa que a la idea que tenían los propios protagonistas de la emigración: si bien es cierto, como ya hemos comentado en repetidas ocasiones, que los emigrantes que protagonizaron la ola migratoria de los sesenta tenían, en su mayoría una concepción del proyecto migratorio como algo temporal que incluía un retorno, ello no suponía que se pensase en partir únicamente unos meses para laborar en una campaña y regresar, sino que implicaba estar fuera el tiempo preciso hasta alcanzar la suma de dinero propuesta para poder adquirir una vivienda o lo que se necesitara en cada caso. Por tanto, no hablaríamos en estas ocasiones de una emigración temporera como lo hemos hecho en el caso francés, sino de un movimiento migratorio planteado a mayor plazo pero que, sin embargo, era entendido -y sobre todo potenciado- como temporal por parte de la administración suiza por medio del estatuto del temporero. Como ya hemos indicado en la contextualización histórica relativa a la emigración española con destino a Suiza¹⁵⁵³, en el caso helvético, igual que sucedió en el alemán, se promovió una inmigración basada en un sistema rotatorio que tenía como objetivo ir renovando a los hombres jóvenes por medio de permitirles, únicamente, estancias breves en el país; de ahí la distinción entre los permisos A, B y C, siendo el primero mencionado el que corresponde al estatuto de los temporeros. Pues bien, este permiso era justamente el más restrictivo de los que conformaban este sistema migratorio en tanto que no consentía estancias en el país superiores a los nueve meses. Además, era muy severo y limitativo en otras cuestiones, sumiendo al emigrante en una situación muy débil: a éste, no le estaba permitido ni alquilar una vivienda ni tampoco traer con él a su familia; asimismo, le mantenía atado a una empresa en concreto y a un puesto de trabajo preciso, no pudiendo cambiarlo en ningún caso¹⁵⁵⁴. Por esta razón, a pesar de que tanto en el caso francés como en el suizo se emplee el mismo vocablo, *saisonniers*, fácilmente se advierten las diferencias que existen entre esta figura en uno y otro país; añadamos, también, que, si bien en el caso galo laboraban eminentemente en trabajos agrícolas, en el caso helvético eran contratados también en este sector, pero igualmente en la construcción o en la hostelería. Por ello, quizás podría parecer

¹⁵⁵³Véanse al respecto las páginas 701-708 de la presente tesis doctoral.

¹⁵⁵⁴Las características de este permiso y su relación con el ámbito laboral quedan muy bien sintetizadas en las siguientes palabras de Thomas Liebig: “*Le permis de saisonnier, qui a été supprimé en juin 2003, permettait l’immigration temporaire d’étrangers en vue d’occuper des emplois réputés saisonniers pendant une durée maximale de neuf mois, après quoi ils devaient de nouveau quitter le pays avant de pouvoir à nouveau y entrer. Parmi les activités considérées comme saisonnières figuraient principalement celles du secteur du bâtiment, de l’hôtellerie et de la restauration, ainsi que l’agriculture et la sylviculture. Près de 35% de l’ensemble des travailleurs saisonniers se sont établis à titre permanent, ce qui entrave considérablement le contrôle de l’immigration*”, en LIEBIG, Thomas: “Le recrutement de main d’œuvre étrangère en Allemagne et en Suisse”. En AA.VV.: *Migration et emploi. Les accords bilatéraux à la croisée des chemins*. Paris: Organisation de Coopération et de Développement Économiques, 2004, p. 185.

más adecuado considerarlos en el siguiente punto; sin embargo, dado que eran concebidos como temporeros, nos ha parecido oportuno valorarlos en este apartado, al margen de si éstos trabajaban en la agricultura o en la construcción. Además, existen, como veremos, interesantes realizaciones helvéticas cuyo objetivo es el de acercarse a la débil situación de estos trabajadores y procuran, en la medida de lo posible, aproximarse a esta comunidad y romper una lanza a favor de este colectivo que vivía en una situación de permanencia interrogante, en unas circunstancias ínfimas por lo que a empleo se refiere y a la expectativa de mejorar su situación para poder traer con ellos a sus familiares. Un estatuto el de *saisonnier* que, como ya hemos comentado anteriormente, no desapareció hasta el año 2003, estando en plena vigencia, por consiguiente, durante gran cantidad de años -desde 1934- a pesar de las quejas efectuadas por parte de la propia comunidad emigrante.

Trazado este panorama histórico, centremos ahora nuestra atención en el terreno cinematográfico y consideremos, primeramente, el caso de los españoles laborando en ámbito rural francés, efectuando una panorámica a través de algunas de las realizaciones más significativas al respecto. En tal sentido, traeremos a colación una serie de títulos que muestran a los españoles trabajando tanto en la agricultura como en una cantera para, acto seguido, centrar nuestra atención en un caso fundamental como es *Toni* (Jean Renoir, 1934) y atender, luego, a la representación cinematográfica de la figura de los *saisonniers* en el país galo. Pues bien, comencemos por esbozar este panorama sobre las representaciones de españoles empleados en el ámbito rural aludiendo al exilio republicano, pues no debe olvidarse que personas que partieron de España a causa del avance de la contienda, posteriormente, en suelo francés laboraron en el campo; piénsese al respecto en un título ya considerado en el bloque dedicado al exilio como es *L'espagnol* (Jean Prat, 1967)¹⁵⁵⁵. Una propuesta cuyos protagonistas son dos españoles que logran salir de los campos de internamiento y se hallan en el departamento del Jura, es decir, en la región del Franco Condado, más exactamente en la localidad de Poligny, lugar en el cual deciden trabajar en la agricultura vitícola. De hecho, incluso las dos partes que componen este telefilm ya aluden a este sector laboral, pues se titulan, respectivamente, “*L'étranger dans la vigne*” y “*Les dernières vendages*”. Asimismo, si bien el motivo por el cual los personajes se encuentran en Francia obedece a razones de raigambre política, se pone de manifiesto que el protagonista, tiempo después y tras la Segunda Guerra Mundial, permanece en el país trabajando en este sector. Por tanto, se evidencia una cuestión en la que ya hemos insistido en numerosas ocasiones en este estudio y que es aquella que se refiere a la conexión existente entre los exiliados y los emigrados económicos, dada la integración laboral de los primeros en los países de acogida.

¹⁵⁵⁵Véanse al respecto las páginas 188-190 de esta investigación.

Este asunto también aparece reflejado en otra realización francesa como es la emisión *Mutation* (198?), del programa *Mosaïques* de la tercera cadena de la televisión francesa. En este caso, la presencia española en Francia viene justificada, nuevamente, a causa de la Guerra Civil, pues la familia protagonista partió a este país al huir de la contienda española; no obstante, las siguientes generaciones, ya perfectamente integradas, han permanecido en él y una parte de la familia se dedica al campo. Su ubicación concreta se sitúa en la población de Venterol, perteneciente a la región Provenza-Alpes-Costa Azul, lugar donde definitivamente se instaló toda la familia cuando salieron de Torregrossa y donde, parte de la misma, todavía reside. De hecho, mencionamos este título porque es especialmente interesante el trato o la consideración que se ofrece de las implicaciones que supone trabajar en el campo, labrar la tierra, pues el protagonista de la emisión es Francisco -un hombre que ha trabajado en Marsella como fundidor y que es el esposo de una de las hijas del matrimonio que se estableció en Venterol- quien se contrapone a sí mismo con su cuñado, Ramón. Al hacerlo, confronta el punto de vista que tienen sobre sentirse o no españoles - más exactamente catalanes- afirmando que él se siente profundamente catalán mientras que Ramón, quien era muy joven al llegar a Francia y ya hizo allí la escolarización, se siente francés. Sin embargo, Francisco considera, y Ramón está de acuerdo con ello, que mucho tiene que ver con su sentimiento el hecho de haber trabajado en la agricultura; así las cosas, éste último sostiene que, para él, la tierra es su patria, se encuentra atado a ella y a su producción, mientras que Francisco sí que ha estado ligado a la fundición, pero fundamentalmente a su país. Por ello, jamás se ha planteado naturalizarse, mientras que el hecho de trabajar la tierra le ha supuesto a Ramón echar unas raíces más profundas en el país en el que reside.

Ya no vinculado al exilio, pero sí en relación a un hombre que trabajó como obrero agrícola, debemos traer a colación el documental *Ser y tener* (Être et avoir, Nicolas Philibert, 2002). El protagonista es su hijo, un profesor que ejerce en un pequeño pueblo ubicado en la región de Saint-Étienne-sur-Usson. Su residencia en tal enclave viene motivada por su trabajo y, si bien su padre ya falleció, su madre todavía vive en el Rosellón, lugar donde éste trabajaba la tierra. Un territorio que, como ya sabemos, empleó gran cantidad de españoles en el sector agrario y en el que también sucede la acción del film *La alegría está en el campo* (Le bonheur est dans le pré, Étienne Chatiliez, 1995), una comedia, ya aludida anteriormente, en la que el personaje protagonista, un francés desengañado con su vida, decide trasladarse desde la comuna de Dole, en el departamento del Jura, en la región de Borgoña-Franco Condado, hasta Condom, una comuna francesa situada en el departamento de Gers, en la región del Languedoc-Rosellón-Mediodía. Tal cambio se debe a que allí reside la familia española con la que se establece, fingiendo ser el marido desaparecido de una mujer interpretada por Carmen Maura. Pues bien, el núcleo español que habita en este lugar vive de la agricultura, dado que poseen una finca con animales y se dedican a labores rurales en un marco

que aparece representado de una manera sumamente idílica y cuyo clima, cálido y soleado, parece actuar casi como una suerte de prolongación del carácter agradable, hospitalario y relajado de los españoles, quienes acogen encantados al protagonista. No obstante, cabe advertir que no se trata de un film indicado para evaluar la imagen que ofrece de éstos laborando en el sector primario, pues son mostrados como propietarios a causa de que el marido de la española era un hombre de dudosa legalidad que, gracias a sus turbios negocios, hizo una gran fortuna y, por ello, resultan ser una familia acaudalada. Ello no invalida, sin embargo, que se presente a los españoles realizando labores del campo en una región meridional en la que, históricamente, se emplearon muchas personas de esta nacionalidad.

De igual modo, también existe algún título que representa a españoles en zonas norteñas, destaquemos al respecto el caso de *Une chaine sans fin* (Nabila Amghar, Corine Wable, 2007) a propósito de la región de la Picardía, actual Altos de Francia (Norte-Paso-de-Calais-Picardía). Una realización que incluye testimonios españoles en el seno de una nómina de personas de varias nacionalidades -además de españoles, contempla italianos, portugueses, polacos, checoslovacos, magrebíes y africanos- y valora su presencia en este territorio para ver cómo le ha afectado a esta zona y, al mismo tiempo, cómo ellos han sido afectados por vivir en él; contempla, además, no sólo su integración en el sector primario sino también la condición de estos emigrantes tanto como trabajadores agrícolas como industriales.

Hasta aquí nos hemos referido a la existencia de propuestas que ponen en evidencia la participación española en la vendimia y en la agricultura, en general, en distintos departamentos franceses; aludamos acto seguido a una realización que se refiere a la recogida de la remolacha, caso de *Betteraves mécaniques* (Géo Brunel, Jean-Bernard Mériaux, 1972-1974). Concretamente se trata de un film de no ficción cuya atención se centra en la comuna de Cambrai, ubicada en el departamento del Norte, en la región Altos de Francia (Norte-Paso-de-Calais-Picardía), mostrando la mano de obra encargada de esta tarea, formada mayormente por emigrantes estacionales de variada procedencia: además de españoles, incluye bretones, occitanos y marroquíes.

Considerados estos títulos vinculados al ámbito agrícola, refirámonos a un par de films relativos, de nuevo, a la presencia española en un entorno rural pero ya no vinculada al cultivo de la tierra sino en relación al trabajo en canteras; un ámbito en el que sobresalen dos largometrajes como *Toni* (Jean Renoir, 1934) y *Le val d'enfer* (Maurice Tourneur, 1942). Por lo que respecta al primero mencionado, se trata, sin duda alguna, de un film de gran importancia tanto en sí mismo como en relación al tema que nos ocupa; por ello, tal como ya hemos comentado, le dedicaremos una especial atención como estudio de caso. Sin embargo, antes de acometer su análisis y valoración, nos detendremos en ubicar y considerar, con acusada brevedad, la citada propuesta de

Maurice Tourneur. A tal efecto, es preciso aludir, primeramente, a su argumento, para, luego, situar a los emigrantes y el papel que desempeñan en el film. Si comenzamos atendiendo a su trama, podemos decir que gira en torno a un personaje principal, llamado Noël Bienvenu, un hombre viudo de cuarenta y tantos años que vive con sus padres y es el jefe de una cantera ubicada en la Alta Provenza. Noël tiene un hijo, Bastien, al que desprecia por ser delincuente -ha sido condenado a pena de prisión por robar- y vive bastante recluido en la cantera. No obstante, tiene una relación muy estrecha con un amigo que le visita los domingos, Romieux, un hombre que antes de fallecer le pide que se ocupe de su hija, Marthe, una joven que vive en Marsella, ciudad en la que lleva una vida disipada y moralmente reprobable. Tal es así que el protagonista se desplaza a dicha urbe y se lleva a la muchacha a vivir con él en casa de sus padres, una situación que ésta acepta encantada dado que está pasando por un mal momento. Al cabo de poco tiempo, el protagonista se enamora de la joven y decide proponerle matrimonio, una petición que es aceptada por Marthe quien espera así poder cambiar de vida. Mas ésta, sin mucha dilación, tiene una aventura sentimental con el patrón del barco que atraca al lado de la cantera, una relación extramatrimonial de la que están al corriente los padres de Noël, así como también un curioso joven, muy huraño, al que llaman “*le sauvage*”. Marthe no sólo se cansa de su marido, sino que también detesta la casa donde vive, afirmando que le molestan los muebles antiguos que la decoran, de ahí que el protagonista se desprenda de ellos a pesar de la inmensa pena que ello genera a sus progenitores, dado que pertenecían a su familia desde hace varias generaciones. Pero el desprecio de esta mujer va a más y también aborrece a sus suegros, consiguiendo que su marido los interne en un asilo. De esta manera, la joven suprime los testimonios de su adulterio y puede dar rienda suelta a su idilio con el marino; una relación, empero, interrumpida por la muerte de Marthe, quien, por indicación del personaje apodado “*le sauvage*”, toma una senda para ir a encontrarse con su esposo; esa vereda corresponde a la parte de la cantera donde hay un explosivo que, al ser detonado, provoca su muerte. Tal situación, que *a priori* podría pensarse que debería desencadenar en una tragedia para el protagonista, se soluciona gracias al regreso de su descendiente, quien vuelve al hogar cual hijo pródigo ahora que, tras su estancia en la prisión, se ha reformado y quiere trabajar con él. Asimismo, también Noël recupera los muebles de sus ancestros y vuelve a instalar en su casa a sus padres, conformando una renovada unidad familiar, garante, ésta sí, de la felicidad que todos ansían.

Sintetizado con cierto detenimiento el argumento del film, procede ver cuál es el lugar que ocupan en él los inmigrantes en general y los españoles en particular, debiendo referirnos al respecto al entorno laboral que existe en la cantera: un pedregal ubicado, como ya hemos destacado, en la Alta Provenza. Pues bien, la imagen que se nos presenta de los inmigrantes es, en todo momento, positiva, apareciendo varios personajes que trabajan en la cantera y, entre ellos, Rodrigo, un español casado con Gustina [Fig. 213-214]; sin embargo, todos, en conjunto, se encargan de transmitir una

sensación de bienestar común y de total complicidad, no sólo entre ellos, sino también con el protagonista, quien se muestra, en todo momento, muy cercano a éstos dispensándoles un trato sumamente cordial y amistoso.



Fig. 213



Fig. 214

De hecho, la pareja de españoles ocupa un lugar, quizás, más destacado que el resto de trabajadores en tanto que, justo al comienzo del film, ya se nos indica que esperan un hijo y, poco más tarde, es Noël quien, una noche, tiene que asistir al parto dado que no pueden llamar al hospital



Fig. 215

al fallar la línea telefónica a causa de una tormenta. Y, si Rodrigo labora en la cantera, junto al resto de emigrados italianos y a otro español que en varias ocasiones toca la guitarra [Fig. 215], la mujer trabaja al servicio de la familia protagonista ayudándoles en las labores del hogar, recibiendo un trato muy bueno y muy cercano tanto por parte de Noël como de los padres de éste. Además, si bien es cierto que una ocasión uno de los obreros alude al infierno que supone trabajar a pleno

sol y con una temperatura sumamente elevada, se muestra a los extranjeros viviendo felices, riendo en numerosas ocasiones; los españoles, por su parte, tocan la guitarra y cantan en su idioma, siendo uno de ellos el que rasga la guitarra y entona una canción mientras Gustina está de parto para, de este modo, alegrar la situación y que el pequeño nazca en un entorno feliz [Fig. 216]. Igualmente, también la cercanía con la que son tratados estos personajes por



Fig. 216

parte de la familia protagonista se evidencia en la secuencia dedicada al banquete nupcial de Noël, pues todos ellos, así como el marino, es decir, el futuro amante de Marthe, están invitados al ágape. Mencionemos, además, que la pareja de españoles es interpretada por franceses, algo que se percibe de manera muy clara en sus acentos; más concretamente, Rodrigo y Gustina equivalen, respectivamente, a los actores Édouard Delmont y Nicole Chollet. No obstante, sí que es cierto que otro personaje español, José, tiene un papel más secundario entre los trabajadores de la cantera y está interpretado por un actor de esa nacionalidad, concretamente Ricardo Bravo. Igualmente, señalemos que entre los empleados de la pedriza hay uno a quien llaman Cagnard y que está interpretado por Charles Blavette, es decir, el protagonista de *Toni* (1934).

En definitiva, podemos afirmar que la imagen que se ofrece de los emigrados es positiva, pues si bien aparecen representados como seres más bien ingenuos y que, a pesar de trabajar en duras condiciones, viven a gusto y felices con su jefe, no aluden en ningún momento a sus países o a su deseo de partir de Francia; sin embargo, se expresan en su lengua y, en algunos momentos puntuales, manifiestan su pasión por el cante y la guitarra. Indiquemos también que, de hecho, la parte trágica del film, a diferencia de como sucede en *Toni* (1934), se desarrolla al margen de la comunidad emigrada, es decir, quien aporta la infelicidad a la familia protagonista no es alguien que pertenezca a este grupo de extranjeros ni tampoco una persona de su nivel social o condición, sino una mujer que simboliza los valores morales incorrectos. Noël y sus padres, en cambio, actúan como la metáfora de los perfectos paladines de los principios tradicionales y conservadores que conviene perpetuar pues, no en balde, este film fue producido por la empresa Continental Films. Cabe ubicarlo, por tanto, en el contexto de los años del gobierno de Vichy y en clara sintonía con la ideología del mariscal Pétain, abogando claramente por los principios de “*travail, famille, patrie*”; un asunto que queda muy bien resumido en las siguientes palabras de Jean Tulard: “*Le val d'enfer est l'une des meilleures illustrations des valeurs morales glorifiés par la France sous Pétain. Le film inventorie le code de la bonne et de la mauvaise conduite. Sortent vainqueurs de cette fiction le conservatisme, le respect du patriarcat, le repentir, la famille, la vie rurale. À noter la scène savoureuse où la formica remplace le buffet de la grand-mère!*”¹⁵⁵⁶.

Llegados a este punto, procede focalizar nuestra atención en *Toni* (Jean Renoir, 1934), un título fundamental, sin lugar a dudas, en muchos niveles, tanto en relación al tratamiento que dispensa a la cuestión que nos ocupa, como dentro de la trayectoria de Jean Renoir, en el marco de la cinematografía francesa de los años treinta e, incluso, en la historia del cine en general. Para considerar este film dentro de los parámetros de nuestro estudio, nos acercaremos al mismo en tres

¹⁵⁵⁶TULARD, Jean: *Le nouveau guide des films*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (1ª edición 1990), ebook sin paginación.

fases o niveles distintos: primero, trazaremos una síntesis muy sucinta del argumento, meramente para ubicar la trama y los personajes; a continuación, mencionaremos cuáles son y cómo se muestra a los emigrados; finalmente, una vez clarificados todos estos asuntos narrativos o argumentales, profundizaremos en esta película considerando su proceso de producción, la dimensión realista de la misma, las relaciones entre forma y fondo, y algunas de las consideraciones más interesantes que a propósito de ella se han hecho; todo ello, naturalmente, en aras de analizar, con la mayor profundidad posible, la imagen que se ofrece de la cuestión migratoria.

Pues bien, aludamos, en primer lugar, a su argumento, sintetizando la trama, de manera más o menos escueta, del siguiente modo: Toni es un emigrado italiano que trabaja en una cantera en la Provenza y, justo al llegar, se aloja en la pensión de Marie, una mujer que se enamora de él y con la que mantiene una relación. No obstante, más adelante el protagonista conoce a Josefa, una mujer española que vive en una granja con su tío Sebastián y su primo Gabi, de la que se enamora. A pesar de los sentimientos que siente por ella, ésta se casa con Albert, capataz de la cantera, y él, a su vez, se desposa con Marie. Sin embargo, Toni sigue enamorado de la española mientras que ésta recibe malos tratos por parte de su marido; además, tras la muerte de su tío, viven en una delicada situación económica, agravada por la avaricia de Albert, quien custodia el dinero. Empero, poco antes de morir, Sebastián le había pedido a Toni que él fuera el padrino de la hija de Josefa y Albert, poniendo de manifiesto la amistad que les unía; él querrá cumplir los deseos del anciano, así como, una vez muerto éste, el protagonista quiere asistir a su funeral, algo que Marie pretende impedir por celos e intenta suicidarse. Tras este episodio, la pareja se separa y Toni parte a vivir en el monte; por otro lado, Gaby idea un plan para hacerse con el dinero de Albert y le propone a Josefa que se lo robe durante la noche. Ésta accede y es descubierta por su marido, ante lo cual ella reacciona matándole. En ese panorama, Gaby decide coger el dinero y huir a Marsella, mientras que Toni es quien interviene para ayudar a Josefa: entre ambos se deshacen del cadáver y un policía sorprende al protagonista. A pesar de intentar escapar, es abatido por un disparo y, paralelamente, Josefa, al corriente de que han apresado a Toni, decide entregarse a las autoridades para que él no deba cargar con la culpa de un crimen que no ha cometido.

Esbozado a grandes rasgos el argumento¹⁵⁵⁷, detengámonos en los personajes emigrantes que en él aparecen para poder, acto seguido, valorar el film con la profundidad que merece y analizar cómo se plantea la condición migratoria. En ese sentido es preciso considerar las dos cartelas que abren la realización, la primera de las cuales indica que se trata de una historia verdadera, (*“Historie vraie racontée par Jean Renoir d'après-la documentation recueillie par Jacques Levert en vue de*

¹⁵⁵⁷El guión del film ha sido publicado y puede consultarse en: RENOIR, Jean: “Toni”. *L'Avant-Scène du cinéma*, núm. 251-252, julio 1980.

son roman 'Toni'"); acto seguido, se informa del lugar en el que sucede la acción, aludiendo a unas cuestiones que más adelante trataremos relativas a la condición latina de los personajes, su convivencia y la fusión de razas que se opera en el lugar (*"L'action se passe dans le midi de la France, en pays latin, là où la nature, détruisant l'esprit de Babel, sait si bien opérer la fusion des races"*).

En términos de estructura, la película comienza con un prólogo e, inicialmente, vemos un tren cargado de emigrantes italianos que cantan alegremente y uno de ellos toca la guitarra [Fig. 217]. El lugar hacia el que se dirige el ferrocarril y que es donde sucede el film corresponde a una cantera ubicada en Martigues, es decir, una población francesa perteneciente al distrito de Istres, en el departamento de Bocas del Ródano y, por consiguiente, en la región Provenza-Alpes-Costa Azul. Exactamente el tren circula por un puente que, como veremos más adelante, tiene una gran relevancia visual y argumental para la propuesta [Fig. 218]; en este lugar también se encuentran dos obreros, emigrados también, que resultan ser españoles y lamentan la llegada de nueva mano de obra extranjera, alegando que vienen a quitarles el pan de la boca y que parecen salvajes [Fig. 219].



Fig. 217

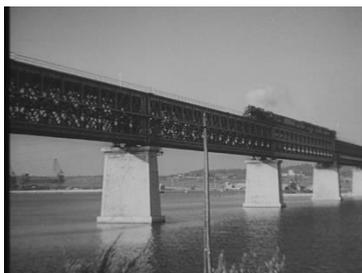


Fig. 218



Fig. 219

Igualmente, uno de ellos plantea un asunto de gran importancia relativo a su pertenencia a una tierra u otra, afirmando que él es del país que le da de comer¹⁵⁵⁸. Después de esta conversación, el espectador ve de nuevo a los emigrantes que viajaban en tren, en esta ocasión descendiendo del mismo, el cual prosigue su recorrido, mientras ellos esperan para cruzar la vía [Fig. 220]. Asimismo, también se alude a la idea del control por parte de las autoridades, pues aparece la figura de un policía que les pide la documentación [Fig. 221]; sin embargo, aquello más relevante son los planos que se ofrecen de los emigrantes [Fig. 222-223], mostrándolos en la estación con las maletas e

¹⁵⁵⁸El visionado de este film lo hemos efectuado a partir de la excelente edición en DVD publicada por Versus Entertainment y, dada la fiabilidad de los subtítulos, optamos por transcribir los diálogos de la película en castellano. En relación a esta conversación que mantienen los dos emigrantes en el ferrocarril, ésta se desarrolla del siguiente modo: Uno: *"Más piemonteses."* / Otro: *"Ya somos bastantes españoles."* / Uno: *"Vienen a quitarnos el pan de la boca."* / Otro: *"Si hasta parecen salvajes."* / Uno: *"Pero si acabas de llegar buscando trabajo."* / Otro: *"¿Y qué?"* / Uno: *"Pues que salí de Barcelona hace dos años y me alegro de tener trabajo. Al menos, por los críos."* / Otro: *"Yo soy un bohemio. Mi país es el que me da de comer."* / Uno: *"Así estás de gordo"*.

incidiendo en sus expectativas gracias al diálogo que mantienen dos de ellos, afirmando que huele a petróleo, lo que es sinónimo de trabajo.



Fig. 220



Fig. 221



Fig. 222



Fig. 223

Igualmente, también les vemos nuevamente cantando ya que, justamente, las baladas corsas y piamontesas ocupan un lugar muy relevante en el film, pues no sólo subrayan el carácter alegre



Fig. 224

de este colectivo y evidencian lo habitual que es el canto para su cultura, sino que, incluso, la propia letra de estas composiciones -presentes siempre de forma diégetica- tiene que ver, en muchas ocasiones, con la propia condición de los emigrados. Tal es así en el caso de esta tonada que cantan, justo al llegar, tres hombres con una guitarra y que trata, precisamente, de la partida a Francia; mientras ellos interpretan la pieza, detrás suyo se puede ver el puente por el que transcurre el ferrocarril [Fig. 224]. Esta misma canción, tal como más adelante destacaremos, es con la que concluye el film, nuevamente bajo este puente y entonada por una

nueva ola de emigrantes que vienen a buscar trabajo¹⁵⁵⁹. Volvamos, sin embargo, al comienzo de la propuesta, más exactamente al final del prólogo, pues este concluye cuando Toni llega a la pensión de Marie para encontrar alojamiento, preguntándole la mujer si tiene trabajo, a lo que él responde que todavía no pero que pronto encontrará algo. Terminado este preámbulo, la acción se ubica un poco después, comenzando con unos obreros que cantan mientras se dirigen a trabajar, así como se introduce el personaje de Fernand, el amigo fiel e incondicional de Toni, un hombre que, a su vez, está enamorado de Marie. Asimismo, también se muestra a ésta y a Toni discutiendo, pues ella sospecha que él está interesado en alguna otra mujer, trayendo a colación a Josefa y a una tal Alinda. Igualmente, esta secuencia sirve para presentar la pensión como un lugar en el que se alojan diversos emigrantes y trabajadores de la cantera, caso de Fernand, así como de un hombre de color que, más tarde, manifiesta su aprecio por el protagonista; del mismo modo, se alude a Sebastián, el tío de Josefa. Todos ellos parten a trabajar y es en este momento cuando el espectador ve, por vez primera, a Josefa y su tío, quienes mantienen, precisamente, un diálogo interesante para el presente estudio: Sebastián le dice a la joven que tenga cuidado al ir al lavadero dado que hay muchos extranjeros y a él no le gustan nada los negros, pues desconfía de ellos¹⁵⁶⁰. Se pone de manifiesto, por ende, la existencia de racismo y xenofobia dentro de la propia comunidad emigrada, igual que también lo evidenciaba la anteriormente mencionada charla entre los trabajadores del tren. En este caso, sin embargo, Sebastián y su familia, es decir, Josefa y Gaby, aparecen como representantes de un proyecto migratorio más exitoso, pues no son asalariados, sino que poseen una granja, indicándose más adelante que viven de la vendimia y de los cultivos, ostentando, por tanto, una mejor situación que la de los empleados en la cantera. Asimismo, también en el marco de esta conversación, ella dice palabras en español, algo que hace en varios momentos a lo largo del film, si bien únicamente cuando se alarma o en ocasiones muy puntuales¹⁵⁶¹, pues entre ellos hablan francés; en realidad, fácilmente se advierte que el acento de la mujer es propio de América Latina, algo que encaja perfectamente con la nacionalidad mexicana de la actriz, Celia Montalván. Del resto, ningún

¹⁵⁵⁹La letra de ésta dice exactamente lo siguiente: “*Bajo tu balcón, bonita mía, vengo a cantarte esta noche. Marcho para Francia, ya no volveré a verte. Cuando esté de viaje, cuando me vaya de mi país, no volveré a ver la imagen de tu dulce cara. Adiós mi bella María, yo me marchó. Adiós, dulce amor mío. No te veré en mucho tiempo. María, no llores, es cierto que te dejo. María, no llores, es cierto que te dejo. María no llores, es cierto que te dejo. Pero antes de embarcar te mando un beso*”.

¹⁵⁶⁰El diálogo que mantienen es, exactamente, el siguiente: Sebastián: “¿*Vas al lavadero, Josefa?*” / Josefa: “*Sí, tío.*” / Sebastián: “*Ten cuidado que, con tanta obra, aquí sólo hay extranjeros. Y esos negros no me gustan nada. No se sabe lo que piensan.*” / Josefa: “*No tengas cuidado, tío. [...]*”.

¹⁵⁶¹Sólo en estos casos la escuchamos hablar en español y, además del diálogo citado, pronuncia frases como “*No tengas cuidado, tío*”. En el momento en el que Toni le ayuda a llevar el carro al lavadero, ella dice “*Muchas gracias*”, así como también cuando éste le extrae el aguijón de una picadura de abeja y, al chuparle el veneno, ella le indica que siga haciéndolo “*Un poquito*”. Por otra parte, en la secuencia en la que termina teniendo relaciones sexuales con Albert, previamente exclama “*Dios mío, Dios mío, todo mi trabajo*” cuando éste tira al suelo la colada que ella había tendido, o “*Qué hombre insoportable*” y “*Grosero, estese quieto*”. Finalmente, la última vez que pronuncia una frase en español es tras haber matado a su marido, cuando expresa lo siguiente: “*Dios mío, Dios mío, qué va a ser de mí...*”.

personaje pronuncia una sola palabra en español, algo nada sorprendente si tenemos en cuenta que los actores que interpretan los roles de españoles, es decir, Sebastián y Gaby, no son hispanohablantes, sino que son, respectivamente, Michel Kovachevitch, nacido en Belgrado, y Andrex, nacido en Marsella. Igualmente, del resto de intérpretes que juegan el papel de emigrados italianos no hay nadie de ese país, sino que todos ellos son franceses y, además, hacen gala de un fuerte y marcado acento correspondiente a la zona de Marsella; ello se debe a que la película fue producida por Marcel Pagnol, cineasta marsellés cuya productora estaba radicada en tal ciudad.



Fig. 225



Fig. 226

Si seguimos con el desarrollo del film, Josefa se dirige sola con el carro al lavadero y es, en esta secuencia, cuando se encuentra con Toni y les vemos por primera vez juntos [Fig. 225], adentrándose el protagonista en la viña para cogerle un racimo cuando ella se lo pide. En este contexto son vistos por Dominique, un hombre burgués que, a pesar de ocupar un rol muy secundario, tiene un papel importante al término del film. Otro momento de cierto valor para nuestro estudio es aquel que sucede mientras los obreros laboran en la cantera, pues hay un control en la obra y le preguntan a uno su nacionalidad, a lo que responde ser español [Fig. 226]; tal hecho supone que también hay gente de esta procedencia en ese empleo y, por tanto, los personajes que integran la familia de Sebastián no son los únicos. Se trata, pues, de un núcleo obrero formado por gente de variados orígenes que mantienen entre ellos buena relación; la excepción al

respecto es Albert, quien ocupa un buen puesto en la pedriza ya que supervisa el trabajo de los obreros y desprecia al resto, llegando incluso a burlarse de Toni cuando éste le dice que no se acerque a Josefa en tanto que hay muchas mujeres y más le vale no tocar la suya; ante tal consideración, Albert se ríe de él diciéndole si ya se cree propietario. Asimismo, este personaje alude varias veces a París, diciéndole a Josefa que se la llevará con él cuando tenga que ir a la capital. Su preferencia por esta ciudad se manifiesta en otras ocasiones, caso de otra secuencia, bastante posterior, correspondiente a un tiempo en el que éste ya está casado con ella, tienen una hija y ya ha fallecido Sebastián, en el marco de la cual se encarga de despreciar la comida que ella le prepara, pues le sirve *ratatouille*, es decir, un plato típico de la Provenza. Ella justifica el porqué de éste plato diciendo que tienen el huerto lleno de tomates y pimientos que deben comerse, ante lo

cual Albert le muestra su desaire hacia este guiso, tildándolo de comida para salvajes y contraponiéndolo, justamente, con su deseo de comer un solomillo en la capital francesa¹⁵⁶².

Destaquemos, también, que en el film se plantea la idea de abandonar Francia, pero no para regresar al país de origen sino para emigrar nuevamente, siendo el personaje de Toni el que sueña con partir a América Latina, un viaje que proyecta tras haber dejado su relación con Marie y haberse trasladado temporalmente a vivir al monte. Esta aventura la emprendería con Josefa y su hija, quienes, a su vez, huirían de Albert, trasladándose a Marsella en su moto con sidecar y donde embarcarían. Una travesía que no es otra cosa que un sueño irrealizable, tal como su amigo Fernand quiere hacérselo entender¹⁵⁶³ en una secuencia en la cual los hombres que están con Toni en la montaña entonan, con una guitarra, una canción que de nuevo gira sobre la emigración y alude a la nostalgia que supone partir lejos y la soledad que se instaura en una casa cuando uno de sus miembros la abandona (“*¡Qué grande es mi nostalgia!, ¡cuántas cosas que recordar! Mi casa está silenciosa, recuerdo cuando rebosaba de alegría*”) [Fig. 227]. Un poco más adelante, Toni sigue insistiendo en partir a América Latina, precisando que el destino en



Fig. 227

concreto sería Argentina, pues le pregunta a Fernand si es cierto que los barcos que siguen ese rumbo tienen cuatro chimeneas. Más tarde, Gabi se dirige al monte la noche en la que Josefa planea robar a su marido; en ese momento, los moradores de la montaña entonan una canción vinculada, de nuevo, a la acción de partir de un país, en este caso en relación a un barco que aguarda a que sople el viento para navegar: clara alusión a los sueños de Toni de emigrar por vía marítima a otro continente. Unas esperanzas y planes que se hacen trizas tras el asesinato de Albert, debiendo recalcar que su muerte no estaba prevista, un hecho que le supone a Toni implicarse en un homicidio en el que él nada ha tenido que ver. Sin embargo, para socorrer a Josefa, se encarga de transportar el cuerpo de Albert al campo y colocarle una pistola en la mano para simular que éste se ha suicidado a causa de las deudas que había contraído y que no podía subsanar; no obstante, es descubierto por la policía. Así las cosas, se da a la fuga y, además de las fuerzas del orden, también se inmiscuye en dar con él el personaje de Dominique, es decir, el único que tiene una clase social superior a los emigrados. De hecho, justamente la policía le indica que vigile el puente por el que pasa el tren, advirtiéndole que, en caso de ver a Toni, lance un tiro al aire para hacérselo saber. Sin embargo, éste

¹⁵⁶²Exactamente lo expresa del siguiente modo: “*¡No quiero volver a ver esta comida de salvajes en mi mesa! Dame una lata de sardinas [...] Qué ganas tengo de ir a París y comerme un solomillo*”.

¹⁵⁶³Toni le dice a Fernand lo siguiente: “*Con Josefa, cuando estemos en América, veremos otro cielo. Allí la Osa Mayor y la Osa Menor no existen. Tendremos otra vida, con otras estrellas*”. Fernand le contesta, ante tales expectativas, que regrese a la tierra y se agarre bien fuerte al suelo, es decir, a la realidad.

se toma la justicia por su mano y decide disparar al protagonista. Por otra parte, la esposa e hija de Dominique le hacen saber a Josefa que se ha descubierto que Toni ha asesinado a su esposo; ésta, al saberlo, se entrega a la policía para confesar la autoría del crimen. Sin embargo, para Toni, ya es demasiado tarde y termina falleciendo en los brazos de Fernand quien, para que muera tranquilo, le dice que no se preocupe por Josefa, que todo le irá bien. Lo más interesante de la secuencia, no obstante, es que, justo en el momento en el que perece Toni, llega por el puente un nuevo tren a la estación del que desembarcan numerosos emigrantes, exactamente igual a cómo llegó el protagonista un tiempo atrás. Esta idea queda perfectamente subrayada por Fernand al pronunciar las siguientes palabras: *“Toni, mi pobre amigo, llegaste hace tres años, lleno de esperanza”*. La misma ilusión con la que llegan estos nuevos emigrantes, reemplazo de mano de obra en la cantera, quienes entonan la misma canción que la que cantaban aquellos que llegaron tiempo atrás con Toni [Fig. 228-229]; incluso, formalmente, la cámara vuelve a trazar la misma panorámica que aquella correspondiente a la llegada del protagonista [Fig. 230]. Un final, por consiguiente, que confiere una estructura prácticamente cíclica al film.



Fig. 228



Fig. 229



Fig. 230

Destacadas todas estas cuestiones relativas a la emigración, aludamos a continuación a la génesis del proyecto, al contexto de producción y al tratamiento, tanto en términos formales como de contenido, con los que se plantea esta historia. Tampoco pasemos por alto el marco histórico del momento, pues en la década de los años treinta tuvieron peso varias iniciativas y campañas de corte xenófobo contra la emigración, debido a los estragos que causó la crisis, estando parte de la opinión pública en contra de la presencia de trabajadores extranjeros. Sin embargo, empecemos por considerar el origen del relato que el film pone en imágenes, pues, tal como puntualiza la cartela inicial, se trata de una trama basada en un suceso real, más exactamente en unos hechos acaecidos en ese entorno geográfico y que Jean Renoir conoció gracias a un amigo suyo, Jacques Mortier, comisario de policía de ese lugar. No obstante, si bien este es el punto de partida, existe constancia documental de que el realizador se planteó si sería mejor que el protagonista fuera un italiano o bien un parisino que se dirige al sur para trabajar, un asunto, por tanto, nada trivial para nuestro estudio. Sea como fuere, es evidente que la cuestión migratoria es fundamental para el film, de la misma manera que sabemos que el director se planteó desarrollar, en fechas previas a la realización de

Toni, un proyecto titulado *Pedro*, del cual llegó a escribir una sinopsis de cinco páginas, sobre un personaje que tomaba la falsa identidad de un trabajador español. Las siguientes palabras de Pascal Mérigeau son muy clarificadoras al respecto: “*Il existe une première trace possible du projet dans un synopsis de cinq pages intitulé Pedro et daté du 17 avril 1934, histoire d'un jeune homme 'riche, élégant et snob', que 'la vue d'un ouvrier ou d'un paysan met mal à l'aise' et qui pour s'être battu avec un 'croquant' suite à un incident sur une route de campagne est condamné à plusieurs mois de prison. 'C'est ici que le véritable film commence', écrit Renoir, qui décrit l'amitié unissant en prison le dénommé. Pierre et 'un estropié' avec lequel il s'évade et qui 'lui procure de faux papiers de travailleur espagnol' grâce auxquels Pierre, 'entré effectivement dans la grande catégorie des travailleurs manuels' va mener 'la vie d'un de ces ouvriers qu'il méprisait tellement autrefois'*”¹⁵⁶⁴.

En cuanto a la producción del largometraje que nos ocupa, en él participaron Pierre Gaut, un acaudalado industrial amigo del director, y Marcel Pagnol, un cineasta y productor estrechamente vinculado a esta zona meridional y que, en esas fechas, ya había dirigido algunos títulos cuyo rodaje transcurrió en exteriores y en entornos naturales; piénsese en propuestas como *Jofroi* (1934) y *Angèle* (1934)¹⁵⁶⁵.

Para acercarnos a la concepción que de la película tuvo Renoir, así como a las lecturas que posteriormente se han hecho de la misma -teniendo siempre presente la cuestión que nos ocupa- remitámonos, en primer lugar, a las propias palabras del realizador, es decir, qué dijo de su propia obra y cómo la concibió. Al respecto, podemos referirnos a la presentación que hizo del film en ocasión de su pase por la televisión pública francesa en 1962¹⁵⁶⁶, pues de manera muy sintética aludió a una serie de temas que son de gran interés para nuestro estudio, delimitables en tres: en primer lugar, la voluntad de realismo que guió su realización, un realismo al que alude en términos formales al afirmar que quería filmar con una gran exactitud fotográfica todo lo que viese, dado que la película “*corresponde a una de mis crisis de realismo agudo*”; asimismo, también ésta presenta en términos argumentales, pues sostiene que por ello eligió una historia ocurrida y que no era más que un mero suceso. En segundo lugar, menciona una cuestión que tiene que ver de pleno con la concepción de la nacionalidad y de los extranjeros, pues exactamente afirma lo siguiente: “*La descripción de tal entorno me permitía insistir en una teoría que me gustaba, es decir, que los*

¹⁵⁶⁴MÉRIGEAU, Pascal: *Jean Renoir*. Paris: Flammarion, Grandes Biographies, 2012, p. 221. Este mismo autor añade que la presentación de *Pedro* se apoya en una referencia al libro de Jerome K. Jerome titulado *Trois hommes dans un bateau*, una de las obras de cabecera del director. Asimismo, puntualiza que de estas mismas fechas existe otro proyecto del cineasta, aunque no está datado, que describe, en veintiuna páginas, una historia que debía desarrollarse en Aubagne, en Cogolin y cerca de Toulon, de tal modo que ya se evidencia una voluntad de realizar un film ambientado en el sur de Francia.

¹⁵⁶⁵Por lo que respecta al proceso de producción de *Toni*, éste asunto está estudiado al detalle en el siguiente texto: TESSON, Charles: “La Règle de l'esprit. La production de Toni”. *Cinéma*, núm. 1, otoño 1992, núm. 2, primavera 1993.

¹⁵⁶⁶Presentación de la película por Jean Renoir, *À propos de...Jean Renoir frappe les trois coups* (1962), 3 minutos.

hombres no se dividen en naciones, sino tal vez en categorías profesionales”; una idea que, sin duda, entronca a la perfección con una de las cartelas que abren el film referida a la mezcolanza de nacionalidades que trabajan en una zona latina, donde la naturaleza suprime el espíritu de Babel y donde estas distintas procedencias, lo que conviene en llamar “razas”, se funden en una. En tercer lugar, señala su interés en emplear determinados y precisos ángulos de toma, pues, a su entender, esta historia en concreto requería de ciertas angulaciones; en otras palabras, ciertos fondos requieren ciertas formas. Resumiendo, en sus reflexiones advertimos que el realizador traza un vínculo entre el realismo del tema y la adecuación formal de ciertos ángulos en las tomas, todo ello con el fin de lograr un realismo en conjunto; asimismo, añade que éste “*tiene un poco de lo que hoy llamamos Neorrealismo*”, cuestión que abordaremos más adelante. Si leemos escritos de este autor y nos remitimos a las consideraciones que aparecen publicadas en *Jean Renoir. Ma vie et mes films*, éstas no divergen en absoluto de lo que acabamos de comentar, pues le supuso culminar sus ambiciones de realismo; igualmente sostiene que, en cierta medida, no consiguió lo que buscaba, pues si bien eligió un suceso real, terminó por rodar una emotiva y trágica historia de amor, algo que comenta en los siguientes términos: “Toni, *rodada con medios escasos, marcó la consumación de mis sueños de realismo intransigente. Veía en ella la perfecta derrota del mosquetero y de los héroes del melodrama. ¡Cómo me equivocaba! Creyendo rodar una lamentable aventura extraída de la vida cotidiana, relataba, casi a pesar mío, una desgarradora y patética historia de amor*”¹⁵⁶⁷. Ello no es óbice, sin embargo, para que alabe la autenticidad de lo representado, pues los actores -si bien no todos aficionados- eran del sur, con un marcado acento meridional, y todas las secuencias sucedían en entornos reales, fuesen interiores o exteriores. Asimismo, comenta que con este film aceleró su separación de la noción del “*individuo-rey*”, es decir, logró vencer el uso de primeros planos en los que sólo se focaliza la atención en un único personaje; todo ello, en pos de una mayor integración de las figuras y elementos, superando la mera acumulación de primeros planos uno tras otro. Añade, además, que se esforzó en “*hacer panorámicas que pusieran claramente en comunicación a los personajes entre sí y con su entorno*”¹⁵⁶⁸. Igualmente destaca, a propósito de este título, la importancia que para él tuvo el empleo de un sonido totalmente natural, afirmando que el ruido que se escucha del tren llegando a la estación de Martigues es real. Por consiguiente, el cineasta incide, en numerosas ocasiones, en su voluntad de transmitir un relato que no sólo partiera de un hecho real, sino que además el espectador lo advirtiera justamente como tal, de ahí que lo dotase de un realismo que entronca, sin duda, con el concepto del cine de transparencia. En ese sentido debemos remitirnos, evidentemente, a André Bazin y a su concepción del cinematógrafo, deteniéndonos en qué escribió sobre esta realización, señalando al respecto que la consideró precursora del

¹⁵⁶⁷RENOIR, Jean: *Mi vida y mi cine*. Madrid: Akal, 2011 (1ª edición 1993), p. 174.

¹⁵⁶⁸RENOIR, Jean: *Ibid.*, p. 176.

neorrealismo y la comprendió como un punto de origen de la que entendía como la primera gran obra neorrealista, es decir, *Obsesión* (Osessione, Luchino Visconti, 1943). Así, sostuvo que “Toni ya había profetizado el neorrealismo contemporáneo”¹⁵⁶⁹. A partir de esta reflexión, el crítico efectuó un peculiar acercamiento hacia este film y su realizador, observando que esta voluntad de realismo se limita únicamente al modo de tratar los sucesos, pues carece de realismo psicológico y no se interesa por abordar la moral de los personajes y sus relaciones. Eso le llevó a plantear que Renoir deseaba representar la realidad de manera clara y despojada de artificios, así como también abogaba por una verdad moral ausente de verosimilitud psicológica. Esto, que a primera vista podría parecer un reproche, se transforma en elogio, pues si bien genera personajes poco coherentes en cuanto a su carácter, la verdad de éstos reside en aquello social; es decir, evitando ahondar justamente en su psicología -algo que Bazin considera que el cine francés hacía en exceso- logró dotarlos de una naturalidad que no hizo sino incrementar el realismo del film. Sin embargo, llevó más allá sus valoraciones al afirmar que Renoir era un moralista, pues en la película no hay más realidad que la social y ética, llegando a ubicarla como una suerte de precedente de *La regla del juego* (La règle du jeu, Jean Renoir, 1939) por cuanto a su significación moral se refiere. Georges Sadoul, a su vez, también sostiene que este título abrió la senda a lo que posteriormente sería el neorrealismo¹⁵⁷⁰, del mismo modo que, previamente, ya lo había considerado Armand Cauliez en su monografía dedicada al cineasta¹⁵⁷¹.

Asimismo, Sadoul plantea una cuestión interesante en torno al homicidio de Albert, pues mantiene que el crimen es más bien un accidente y no un fin¹⁵⁷². El acto de considerar un suceso de tal calibre como un hecho que deriva, no de una decisión propia de los personajes, sino fruto de un claro infortunio, es una idea fundamental, pues pone de manifiesto el destino trágico al que han sido

¹⁵⁶⁹BAZIN, André: *Jean Renoir. Periodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999, p. 46. Muchos otros autores han considerado este film como precursor del neorrealismo italiano y, varios de ellos, los citaremos en este estudio; asimismo también hay quien ha matizado esta aseveración, caso de Raymond Durnat, crítico que creyó que, si bien entronca con este movimiento, también lo hace con el populismo de los años treinta, un asunto que considera del siguiente modo: “Toni cleaves to the '30s populism, rather than to the neo-realistic orthodoxy elaborated by Zavattini nearly 20 years later, in that its centrepiece is a crime passionnel, rather than an everyday drama. Even so, the difference is less absolute than it may seem. The crime is deliberately demelodramatised, and the film hovers on the brink of being a study of the cultural problems of immigrants, directly analogous of Visconti's post-war Rocco and His Brothers”, en DURGNAT, Raymond: *Jean Renoir*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1974, p. 99.

¹⁵⁷⁰SADOUL, Georges: *Dictionnaire des films*. Paris: Éditions du Seuil, 1965, p. 249.

¹⁵⁷¹CAULIEZ, Armand-Jean: *Jean Renoir*. Paris: Éditions Universitaires, colección Classiques du Cinéma, 1942.

¹⁵⁷²En una órbita parecida, Carlos Fernández Cuenca, en la monografía que dedicó a este cineasta, sostenía que los protagonistas son inocentes a pesar de lo que sucede, una cuestión que, junto con aludir a la veracidad que impera en el film, expuso del siguiente modo: “El sentido de absoluta veracidad de 'Toni' constituye acaso su valor culminante. Como si la cámara no existiera, como si los personajes -desprovistos de maquillaje- vivieran el drama que desemboca en la tragedia, el espectador deja su cómoda situación de testigo sentado en su butaca de un cine para serlo de una acción tal y como se está desarrollando, para vivir con este grupo de seres sin prejuicios, inocentes de cuanto van a desencadenar”, en FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Jean Renoir*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1966, p. 30.

abocados los personajes del film, a pesar de sus planes o intenciones. Anteriormente, ya hemos remarcado que André Bazin subrayó la falta de psicología de los personajes en pos de un mayor realismo ambiental o situacional, siendo esencial esta idea del entorno y del medio como elemento clave en el desgraciado devenir de los personajes. El medio, por consiguiente, como causante de la infausta fortuna de los hombres; un asunto que ha sido planteado por varios autores, pudiendo traer a colación la interpretación que, en 1979, propuso Daniel Serceau, quien afirmó que el final funesto del film derivaba de las condiciones sociales y culturales de los protagonistas, constituyéndose en el motor de sus actitudes y conduciendo al fatídico desenlace¹⁵⁷³. A su vez, Christopher Faulker retomó este planteamiento y profundizó en él, considerando con mayor atención la dimensión emigrante de las figuras y detectando una serie de enfrentamientos a los que acto seguido aludiremos. Antes, sin embargo, es preciso comentar que este historiador sostuvo que lo que lleva al desastre final son las estructuras mentales inconscientes de los personajes, derivadas, a su vez, de su naturaleza social y cultural. Éstas son las que causan sus modos de conducta y llevan al conflicto, unas maneras de ser y de comportarse que se manifiestan en el film de modo natural por medio de su forma de hablar, de vestir, de comer, de relacionarse, etc.¹⁵⁷⁴; es decir, si bien reconoció que el trabajo que desempeñan en la cantera es alienante, éste puede contribuir al desenlace, pero en absoluto puede provocarlo como causa única. En cuanto a la condición de emigrados de los protagonistas, este autor planteó que la manera de ser de Toni, su propia identidad, no encaja con Marie sino “*with his immigrant kin*”, así como aseveró que es cierto que la pasión que éste siente por Josefa no carece de ingenuidad en relación a su partida a América Latina; sin embargo, no puede entenderse completamente si se valora al margen de la condición de emigrados de los protagonistas y de la determinación a la que están sometidos en términos culturales y en su alienada posición social¹⁵⁷⁵. Igualmente, sostuvo que la muerte de Toni no puede comprenderse únicamente como consecuencia de un insondable destino, sino que cabe ubicarla en un contexto preciso y que esboza al contraponer lo industrial y tecnológico con lo rural; todo ello simbolizado, respectivamente, por el puente en el que éste muere y por su propio personaje, cuyas raíces se sitúan en el campesinado.

¹⁵⁷³SERCEAU, Daniel: “1934: Un film précurseur, Toni, de Jean Renoir”. En HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinemas de l’émigration*. Paris: L’Harmattan, *CinémAction*, núm. 8, verano 1979, p. 68.

¹⁵⁷⁴Exactamente y de manera literal explicó estas cuestiones en los siguientes términos: “*While the form of labour in which Toni is engaged at the quarry is unquestionably alienating, and a material factor in precipitating the conflict in the film, it is not presumed to be the efficient cause of the disaster. Renoir’s ultimate concern, in the quarry sequence and elsewhere, is with those ‘unconscious’ mental structures of a social and cultural nature that determine modes of behaviour and produce conflict. In the film these codified forms of behaviour actually manifest themselves through speech, dress, food, kinship relations, and so on*”, en FAULKER, Christopher: *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton: Princeton University, 1986, p. 53.

¹⁵⁷⁵Sus palabras son muy precisas al respecto: “*I do not wish to assert that Toni’s passion for Josefa is merely incidental, or that it is not in some measure naïve -his dream of South America is sufficient illustration- but that this passion is not to be fully understood outside the determination of cultural factors and the alienated social condition of these immigrant peoples*”, en FAULKER, Christopher: *The Social Cinema of Jean... Op. Cit.*, p. 54.

Subrayó, también, que le parece significativo que quien dispare al inmigrante sea Dominique, es decir, el único burgués que aparece en todo el largometraje, ligando el avance de las fuerzas industriales y tecnológicas con el preciso momento de la muerte del protagonista, es decir, cuando llegan nuevos emigrados para seguir trabajando. Este asunto, le llevó a considerar que el drama de *Toni* es, en el fondo, un drama de mayores proporciones que en el que se muestra en la película, donde no se lamenta la muerte del personaje y no se dota de matices morales en tanto que, el fondo, lo que hace es evidenciar el forzoso conflicto social y cultural que se produce; sus palabras exactas al respecto son las siguientes: “*Toni's individual drama belongs to a larger drama, which shall not so much be repeated as extended until a particular social formation and its industrial ambitions holds complete sway. Albert's murder was necessary to free Josefa and Toni from personal and cultural oppression, but the law of this land serves interests of Albert and his kinds. The film does not lament, does not moralize over the death of Toni; it reports; it witnesses an inevitable social and cultural conflict*”¹⁵⁷⁶.

Martin O'Shaughnessy siguió la hipótesis de Christopher Faulker consistente en contraponer aquello asociado a la modernidad y al mundo tradicional para considerar este film como una manifestación de la colisión entre estos dos universos, asociando a Dominique y Albert a este sistema de valores moderno que implica el auge del individualismo y del egoísmo; asimismo, también trajo a colación, al respecto, a un par de personajes que, al comienzo del film, aluden al desarrollo industrial de la región. Sin embargo, aquello más interesante es el modo en el que conceptuó que la película trataba la inmigración y la xenofobia, sosteniendo que el acercamiento que realiza es complejo y contradictorio en tanto que, al comienzo de la misma, se refiere al sur francés como una tierra donde la naturaleza contribuye a la destrucción del espíritu de Babel y a la fusión de diferentes razas; de este modo, a su entender, se parte de una visión conservadora basada en cómo la tierra moldea el carácter para trasladarla, luego, a una dimensión más progresista al sugerir que, esa variedad racial, puede ser asimilada. Sin embargo, precisó que el hecho de aludir a la dimensión latina de los personajes implica añadir un matiz al asunto: supone insinuar que, dado su herencia cultural compartida, españoles, italianos y franceses pueden convivir entre ellos sin problema. Es en esa dirección en la que afirmó que deben comprenderse las buenas relaciones que se establecen entre Sebastián y Toni, pues ambos comparten el mismo sistema de valores, así como la imposibilidad de integrarse del protagonista, su pérdida de Josefa o su propia muerte no hacen sino testimoniar que su mundo se está derrumbando. Además, declaró que el film se desborda en su discurso sobre la emigración en tanto que, a su parecer, el empleo que hace de un suceso podría leerse, de entrada, de una manera próxima a la soflama racista que tomó popularidad en la prensa

¹⁵⁷⁶FAULKER, Christopher: *Ibid.*, p. 55.

de esa época, una idea que evidentemente desestima al considerar lo siguiente: Renoir se acerca a la perorata racista para dinamitarla desde dentro, algo que percibe en la ya aludida secuencia de dos inmigrantes que laboran en la vía del tren y lamentan la llegada de nuevos extranjeros¹⁵⁷⁷. Concluye, además, alegando que el largometraje pone de manifiesto que el regionalismo transnacional es más poderoso que la afiliación nacional; asimismo, declaró que, dentro de la producción de Renoir, este título supone un viraje importante en tanto que cede el protagonismo a trabajadores inmigrantes, desafiando la idea de nación y xenofobia. Igualmente, vio en la solidaridad entre los obreros un antecedente de lo que el realizador desarrollaría en su posterior producción, considerando más progresista esta película que, incluso, aquellos títulos de su etapa frentepopulista por lo que al tratamiento del género y la nación se refiere.

Por otra parte, a propósito de esta idea de la fusión o mezcla de distintos colectivos, es interesante traer a colación la lectura que efectuó al respecto Jonathan Buchsbaum, quien se refirió a la puesta en imágenes de una comunidad sin identidad nacional *per se*, un asunto que aborda en las siguientes palabras al sostener que el film “*proffers a vision of community with no national identity per se... the community of Toni not only repudiates any myth of an essentialist France, but also resists any assertion of the world in the film as belonging to a national entity!*”¹⁵⁷⁸.

Más allá de estas cuestiones vinculadas a la dimensión nacional de los personajes, sin duda aquello más sustancial es el ambiente en el que éstos viven y que, tal como ya hemos destacado, varios autores piensan que es el que provoca el desenlace del film; en otras palabras, el medio conduce a la tragedia. A esta perspectiva, José Enrique Monterde añadió una interesante consideración que pasa por vincular el destino trágico de los protagonistas al determinismo ambiental y social, remitiendo, por consiguiente, a la tradición literaria del naturalismo y, más exactamente, citando a Émile Zola¹⁵⁷⁹. Asimismo, este autor precisó que si es factible considerar

¹⁵⁷⁷Este asunto, de gran interés para nuestro estudio, lo abordó tal que así: “*However, its refusal of xenophobia and essentialist nationalism ultimately overwrites its negative aspects. Its first sequence shows a discussion between two characters who complain of outsiders stealing their jobs. Despite their broad southern-French accents, both turn out to be recent immigrants who came in search of work. One says that this country is the one that feeds him. Thus, immigration is grounded in necessity, nationality acquired and loyalty to a country material and contingent. The discourse of racism is adopted only to be radically undermined from within*”, en O'SHAUGHNESSY, Martin: *Jean Renoir*. Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 89.

¹⁵⁷⁸BUCHSBAUM, Jonathan: “*My nationality is cinematography!*: Renoir and the National Question”. *Persistence of Vision*, núm. 12/13, 1996, p. 34.

¹⁵⁷⁹Esta cuestión la consideró, exactamente, en los siguientes términos: “*Partiendo de un suceso real recogido por un comisario de policía provenzal, el realismo de Toni se cimienta en algunas opciones de puesta en escena y producción tanto como en la actitud hacia unos personajes primarios y pasionales, que resultan víctimas tanto de su condición social como del destino. Esa intersección entre la fatalidad trágica (pues aquí el azar no conduce a la libertad sino a la muerte) y el determinismo ambiental y social no puede dejar de remitir a la tradición del naturalismo de Zola, con su caminar entre lo trágico y lo melodramático, pero al tiempo apuesta sin vacilaciones por una retórica realista reafirmada por el rodaje en los exuberantes escenarios naturales provenzales tan atractivos para los pintores posteriores al Impresionismo, por el empleo de actores locales casi desconocidos y por la cotidianeidad del entramado pasional que viven los personajes del film*”, en

este film como un antecedente del neorrealismo italiano es gracias al tratamiento que se ofrece de esta tragedia: la película fue rodada en escenarios naturales y contó con actores locales prácticamente desconocidos para representar una historia pasional tratada con gran cotidianidad y por medio de una puesta en escena distinta de lo habitual en el cine francés del momento, preocupado por llevar a la pantalla, sobre todo, textos literarios que eran rodados en estudios. Por su parte, Ángel Quintana se remitió a los citados planteamientos de José Enrique Monterde al aludir a unos personajes que eran víctimas de su clase social y de su destino, incidiendo en el hecho que Renoir dota a los inmigrantes de una dimensión trágica en tanto que, de esta manera, pueden llevar a cabo un hecho heroico: considera que la tragedia del film deriva, no de unos sentimientos individuales de los personajes, sino de un ineludible conflicto de raigambre social y cultural¹⁵⁸⁰. Asimismo, este autor señaló la alienación de los inmigrantes, afirmando que la propuesta se adentra en universos desatendidos por parte del cine de ficción del momento y lo hace para abordar los problemas que derivan de las relaciones entre distintas razas y nacionalidades, presentando al emigrante como un ser sin raíces, carente de expectativas positivas y alienado, una situación que le conduce directo a un trágico final¹⁵⁸¹.

En definitiva, un título que procura poner en imágenes, con voluntad realista, unos sucesos acontecidos en la zona en la que fue rodado y que se acerca a la temática de la emigración, un tema no carente de polémica en esas fechas. No obstante, lo hace sin ahondar en la dimensión psicológica de los personajes para presentarlos como un colectivo que carece de esperanzas y que se halla sumido en un ambiente social de lo más precario, encontrándose, por ende, en una situación muy débil que no puede sino conducir, a pesar de ellos mismos, a sucesos de corte funesto. Un film en el que, sin duda, hemos detenido nuestra atención con cierto detalle dada la gran importancia que tiene, no sólo dentro de la trayectoria de Jean Renoir y del cine francés, sino también en relación a

MONTERDE, José Enrique: "Jean Renoir: años treinta". *Nosferatu. Revista de Cine*, vol. 17, 1995, p. 37. Asimismo, en este texto se traza una interesante vinculación entre este film de Renoir y sus otras propuestas de la década de los treinta, especialmente con *La golfa* (La chienne, 1931) y *Boudu salvado por las aguas* (Boudu sauvé des eaux, 1932).

¹⁵⁸⁰En sus propias palabras: "*Renoir puede burlarse del destino de los títeres de La golfa, pero a los obreros inmigrantes de Toni los respeta otorgándoles una dimensión trágica, permitiéndoles realizar un gesto heroico. La tragedia de Toni no está motivada por los sentimientos individuales que marcan la tragedia romántica, sino que se encuentra proyectada como la tragedia de un inevitable conflicto social y cultural*", en QUINTANA, Ángel: *Jean Renoir*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 113.

¹⁵⁸¹Concretamente lo expuso en los siguientes términos: "*En el nivel temático, Toni introduce algunos mundos que habían estado marginados de la ficción filmica -el mundo del trabajo, los problemas sociales de los obreros inmigrantes- y propone una lúcida visión sobre las conflictivas relaciones entre razas y nacionalidades. La acción de Toni transcurre en una especie de Babel, donde se entrecruzan las culturas y las lenguas, desde donde se proyecta todo el polvorín social de los años 30. Renoir muestra al inmigrante como un ser sin raíces, absolutamente desposeído, que vive de sus esperanzas de felicidad. El sentimiento de alienación frente al trabajo conduce hacia un sentimiento de fatalidad universal*", en QUINTANA, Ángel: *Jean Renoir; Op. Cit.*, p. 116-117.

la imagen que nos proporciona de los emigrantes y de su condición social, con todas las implicaciones que ello supone.

Con menor detalle estudiaremos el resto de films que valoraremos en este punto, si bien hay algunas propuestas que conviene destacar por encima del resto, caso de *Tiempo de vendimia* (Adolfo Ribas, 1988), una realización de no ficción que nos traslada a atender al tratamiento que se ofreció de los vendimiadores españoles que partieron a Francia como temporeros. El motivo por el cual hemos optado por estimar este título y no otro estriba, básicamente, en dos razones: en primer lugar, porque se trata de una película producida por el Instituto Español de Emigración y, en segundo, porque tampoco existen films en el ámbito de la ficción dedicados íntegramente a este tema o que, por lo menos, le concedan especial atención¹⁵⁸².

En otras palabras, no existe un equivalente al caso de *La venganza* (Juan Antonio Bardem, 1958) por lo que respecta a la emigración interior temporera, una propuesta que, más exactamente, se acerca a las cuadrillas de segadores que, procedentes de Galicia o Andalucía, recorrían los campos de Castilla durante el verano en busca de trabajo. Hagamos una breve digresión para considerar esta realización que, por otra parte, tuvo muchas dificultades al enfrentarse con la censura y cuyo resultado final fue muy distinto del previsto. Si bien *a priori* podría pensarse que tal asunto poco tiene que ver con el tema que nos ocupa, no es así en absoluto en la medida en que este film evidencia las prevenciones que tenían las autoridades a la hora de permitir mostrar los problemas sociales de los que adolecía la España de los años cincuenta, en este caso a propósito justamente del ámbito laboral. Mencionemos por ello, aunque sea de una manera muy sintética, algunos de los percances que sufrió este proyecto en tanto que son sumamente explicativos del tiento con el que debían tratarse temas vinculados a problemas económicos y sociales del momento; tales inconvenientes, por extensión, nos permiten entender, aunque sea de manera indirecta, la imposibilidad de que los films trataran, con la crudeza necesaria, el tema de las migraciones exteriores y las causas que las motivaban. En ese sentido, debemos decir que la intención que residía tras esta realización era eminentemente doble, pues, por una parte, quería abordar el mundo del trabajo, en este caso en relación a los segadores que se desplazaban por el país en busca de trabajo¹⁵⁸³; por otra, pretendía reflejar la idea de la reconciliación nacional por la que apostó, en

¹⁵⁸²Este tema también ha sido objeto de atención de una de las emisiones de *Vivir cada día*, concretamente nos referimos a aquella titulada “Vendimiación en Francia” (RTVE, 198?), la cual muestra a un grupo de temporeros, procedentes del pueblo de Ayna, que parten de la estación de Albacete rumbo a Francia. Éstos comentan cuestiones como el trabajo que realizarán, las condiciones de alojamiento y de viaje o el salario estipulado. Este documento, bajo el topográfico V-0071, puede consultarse en el Centro de Documentación de la Emigración Española en Europa de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras.

¹⁵⁸³De hecho, el cineasta quería realizar una serie de films que abordaran distintas facetas del mundo del trabajo, tal como lo explicó en una entrevista a Juan Cobos, véase al respecto: COBOS, Juan: “Entrevista a Juan Antonio Bardem”. *Film Ideal*, núm. 126, agosto 1963, p. 486.

1957, el Partido Comunista de España. Lo que resulta más interesante para nuestro estudio es atender a la recepción que la censura dispensó al guión de este film, pues ya de entrada se exigió el cambio del título inicial, *Los segadores*, dada la coincidencia de éste con el himno oficial de Cataluña, cuyo origen se ubica en la guerra de los catalanes contra el rey Felipe IV, de tal modo que se pensó que era conveniente eliminar cualquier elemento que pudiese aludir o incitar a la insurrección, al margen, naturalmente, de que este título nada tenga que ver con este episodio histórico. Esta modificación, sin embargo, fue una de las muchas que sufrió la propuesta, pues para elidir cualquier mención al problema agrario español se llegó a plantear que sería más oportuno que la acción se ubicase en Italia y que, en vez de tratar la problemática de los segadores, pudiera llamarse *Los Paveros* y, de ese modo, librarse con total seguridad de cualquier alusión a la situación española¹⁵⁸⁴.

Evidentemente, ello no siguió adelante, pero sí que se exigió un cambio de temporalidad de la acción, pues inicialmente el film se acercaba a la realidad contemporánea, es decir, su trama se ubicaba en los años cincuenta, mientras que se consideró que lo propio era situarla en 1935. Una decisión, claro está, para nada ingenua en tanto que implicaba que los problemas que aquejaban al país se debían a la mala gestión de las autoridades republicanas. Así las cosas, finalmente la nueva versión del guión propuso emplazar los acontecimientos en 1931, es decir, si bien se debía renunciar a mostrar la realidad del momento, por lo menos no se responsabilizaba a la República de la mala situación. Pues bien, todas estas modificaciones muestran, de manera preclara, la imposibilidad de denunciar, de modo más o menos directo, la mala situación en la que se vivía en muchos ámbitos del Estado español en los años cincuenta, en este caso a propósito del campesinado; por ello, hemos optado por traer a colación este ejemplo en tanto que pone de manifiesto no sólo la cautela con la que debían tratarse ciertos temas sino, directamente, los obstáculos que había para abordarlos. La emigración, por tanto, no dejaba de ser también un tema espinoso en la medida en que igualmente evidenciaba la necesidad de marcharse del país; por ello, era una cuestión que, en caso de plantearse, debía hacerse de una manera muy precisa y siempre siguiendo la estela del tratamiento que, como hemos destacado, le dispensó el NO-DO. Si se hacía de otra forma, si se dejaban aflorar las causas reales que la motivaban, la obra en cuestión estaba condenada desde un primer momento, caso que hemos podido comprobar, por ejemplo, a propósito de las desventuras que vivió *Notes sur l'émigration* (Jacinto Esteva, 1960). Volviendo a la película de Bardem, destaquemos que se exigió, de manera explícita, aun cuando la acción se ubicaba en 1931, que se suprimiera la alusión a que los familiares de los segadores pasaban hambre; exactamente nos referimos a la secuencia en la que dos personajes, Juan y Luis, discuten a causa de una herida del Tinorio y, un tercero, Santiago el

¹⁵⁸⁴La referencia de este expediente de censura es la siguiente: 17636, correspondiente a la antigua signatura AGA, 36,03648.

Viejo, quiere zanjar el tema pronunciando una frase en la cual se ordenó trocar el vocablo “hambre” por “trabajo”. La oración en cuestión era la que sigue: “*Aquí hemos venido a trabajar, a coger algún dinero y luego a volver a casa. Aquí no hay nada más importante que el hambre de los nuestros*”.

Aludido el caso de este film a propósito de los temporeros españoles por los campos de Castilla y valorada la reacción de la censura al respecto, volvamos al tema de los temporeros españoles en Francia y hagámoslo considerando el título al que ya hemos aludido anteriormente, es decir, *Tiempo de vendimia* (Adolfo Ribas, 1988). Es esencial destacar que se trata de una realización de no ficción producida por la Dirección General del Instituto Español de Emigración (IEE), es decir, por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. De hecho, se trata de una iniciativa que derivaba y estaba presente en la exposición “España fuera de España 1838-1988”, dedicada a la emigración española, celebrada en octubre del mismo año, es decir, en 1988 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, contando con una superficie expositiva de 1.800 metros cuadrados; no obstante, era un proyecto de naturaleza itinerante y estuvo en varios lugares, concretamente en Galicia, México D.F., Cuba, República Dominicana, Venezuela, Brasil, Chile, Uruguay, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador y Sevilla. Si tenemos en cuenta su impulsora, se hace evidente que el retrato que ofrece corresponde a una visión oficial del asunto; un hecho que todavía queda reafirmado si tenemos en cuenta que fue inaugurada por Manuel Chaves, ministro de Trabajo y Seguridad Social, así como por el director del IEE, Raimundo Aragón Bombín, contando, además, con la asistencia de Luis Yáñez, secretario de Estado de Cooperación Internacional y presidente de la conmemoración del V Centenario.

Añadamos también que incluso el propio IEE elaboró materiales audiovisuales para la exposición, caso del reportaje *España fuera de España 1838-1988. Exposición de Madrid, octubre 1988* (1988), de 11 minutos, producido por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Dirección General del IEE y Centro de Estudios de la Emigración. En él, la voz en *over* del narrador menciona que ésta es la primera iniciativa, después de la Exposición Universal de Sevilla de 1929, dedicada a la emigración hacia América y Europa, considerando tanto la política como la económica; la función del reportaje es la de trazar un recorrido a través de las principales ideas que se planteaban en la exposición. Otra propuesta sobre ésta fue *España fuera de España 1838-1988. Exposición itinerante* (Antonio Magán, 1988), en la cual se emplea la voz en *over* para realizar un discurso parecido al caso anterior (algunas frases son literalmente iguales), aunque contienen distintas imágenes de la muestra y se utiliza un orden diferente a la hora de valorar los asuntos; en este caso, por ejemplo, la inauguración casi abre el film, así como se incluye una pequeña parte del discurso pronunciado por Manuel Chaves. Integra, además, imágenes estáticas y en movimiento del paso de la exposición por otros países y concluye con un discurso de Raimundo Aragón en el que éste

comenta el gran éxito que ha tenido la muestra en todos los países en los que se ha exhibido dado que en ellos hay una importante presencia de la comunidad española.

Asimismo, también en la propia exposición se mostraron films, pues contaba con una sala de proyecciones donde se exhibían diversas propuestas entre las que destaca la ya citada de los vendimiadores en Francia, cuyo contenido valoraremos acto seguido, así como también un diaporama, de 18 minutos, realizado por Fernando Zazo e incluido en el vídeo *España fuera de España 1838-1988. Diaporama* (Adolfo Ribas, José Antonio Gómez, 1988), iniciativa que traza un recorrido de la emigración española dirigida tanto a América como a Europa, sea por razones económicas o políticas. A pesar de que, al margen de *Tiempo de vendimia* (Adolfo Ribas, 1988), no profundizaremos en estos materiales incluidos o derivados de la exposición, es interesante tener en cuenta que, igual que la muestra a la que pertenecen, se plantean como un homenaje a quienes protagonizaron esta emigración, precisando que no quieren emitir una visión triste del proceso migratorio sino reflejar la huella que ha dejado; tal perspectiva se describe, en el citado reportaje *España fuera de España 1838-1988. Exposición de Madrid, octubre 1988* (1988), en los siguientes términos: “*La exposición España fuera de España ha querido huir de las visiones dramáticas y nostálgicas del proceso migratorio y se centra en recoger la realizaciones concretas, la huella, las consecuencias de la emigración y la nueva manera de estar en el mundo*”, así como también se precisa lo siguiente: “*España debía un homenaje de reconocimiento a sus emigrantes, estaba obligada a hacer memoria de ese esfuerzo colectivo de millones de hombres y mujeres que un día abandonaron su entorno. Dice el poeta que, desde lejos, cuando pasa el viento, se escuchan trenes y barcos lejanos que llevan a España y es que, para el emigrante, la tierra española siempre se torna oscura*”¹⁵⁸⁵.

Ubicado el marco de producción de *Tiempo de vendimia*, valoremos el contenido del mismo y la perspectiva que ofrece sobre la emigración temporera con destino a Francia para laborar en la vid. A partir de todo lo comentado y, teniendo en cuenta la dimensión oficial del mismo, no es de sorprender que este documental se centre, fundamentalmente, en la organización administrativa de este tipo de emigración; dicho de otro modo, se focaliza más en la gestión del fenómeno que en el fenómeno en sí, pues no se consideran en profundidad, por ejemplo, las causas que originan estos

¹⁵⁸⁵Esta iniciativa expositiva, además de dar lugar a los mencionados materiales filmicos, también se acompañó de un ciclo de conferencias sobre el tema y concluyó con la presentación oficial del disco *Canciones de ida y vuelta. Antología de canciones de la emigración* (3 LP's), en el que se recopilan treinta temas sobre la emigración española reunidos por Fernando Gonzalez Lucini. En él participaron varios intérpretes, concretamente los siguientes: Alberto Cortez, Amancio Prada, Antonio Molina, Antón Valverde, Carlos Cano, Concha Piquer, Chincanayos, Ecos de las Marismas, El Fary, Fuxanos Ventos, Gorka Knörr, Jarcha, Joan Manuel Serrat, José Antonio Labordeta, José Menese, Juanito Valderrama, Los Juglares, Lolita Sevilla, Marina Rosell, Miro Casabella, Pablo Guerrero, Los Sabandeños, Slalom, Suso Vaamonde, Victor Manuel San José y Xerardo Moscoso.

desplazamientos, las condiciones en las que viven los temporeros o las expectativas de éstos al momento de partir. La propuesta se sustenta, por consiguiente, en cómo se articula esta emigración en términos administrativos y en cómo se efectúa, a la práctica, este desplazamiento; una perspectiva que no sólo se advierte tras las imágenes que presenta, sino que incluso sirve para estructurar el film. Tal es así que éste no gira en torno a unos testimonios en concreto, una familia o un pueblo de partida o de destino, sino que se centra en recorrer el camino que hacen los emigrantes desde distintas zonas de España hacia Francia para poder atender a cómo se gestiona este contingente y mostrar los trámites a los que éstos son sometidos. Para organizar el contenido, se emplea un narrador cuya voz en *over* contextualiza las distintas fases o etapas de esta emigración, así como también se incluye a una serie de testimonios que podemos clasificar en los siguientes: antiguos temporeros; los propios *saisonniers* que ahora están viviendo la experiencia; e individuos que, de un modo u otro, interactúan con estos emigrantes, caso de un médico que forma parte del grupo asistencial del viaje, el señor Mariño -de la Oficina Laboral de Perpiñán-, monsieur Boscary -patrón francés que emplea temporeros- y monsieur Regis Barro -director de una cooperativa francesa-.

Expuesta a grandes rasgos la estructura del film, tracemos un recorrido a través del mismo considerando cómo se desarrolla: éste comienza exhibiendo distintas fotografías que muestran la emigración española acaecida otrora, encima de las cuales hay un texto que comunica que la partida de temporeros se inició a comienzos del siglo pasado y especifica que, desde entonces, cada año y en septiembre se marchan a Francia miles de *saisonniers* españoles. Precisa, sin embargo, que las actuales campañas nada tienen que ver con las anteriores, así como se añade una referencia a la cuestión administrativa; véanse al respecto las palabras exactas: “*Las campañas actuales no tienen nada en común con el pasado, pero el elevado número de trabajadores (50.000) y el dispositivo asistencial que es necesario poner en marcha durante un periodo de tiempo reducido a treinta días, hacen de la vendimia en aquél país un acontecimiento laboral sin precedentes en la Comunidad Económica Europea*”. Por otra parte, anteriormente ya hemos destacado que esta realización no se focaliza en unas personas en concreto, de ahí que empiece mostrando imágenes de Benamaurel (12 de septiembre 1987, 6:30 AM), un pueblo granadino que ya no volverá a aparecer más tarde y que simplemente se presenta para exponer que, a causa de este tipo de migración, ciertos pueblos quedan más vacíos y solitarios¹⁵⁸⁶. Acto seguido, se aprecia la vertiente informativa o casi pedagógica del documental, pues se incluye un mapa de España y se dan cifras concretas relativas a las zonas y

¹⁵⁸⁶Tal asunto lo aborda el narrador del siguiente modo: “*Un día como otro cualquiera. El pueblo se despereza temprano y se dibuja con las primeras luces del alba, se repiten los gestos acostumbrados y se inicia el trabajo con determinación. Los jóvenes se apresuran para llegar a la escuela, pero en este pueblo algunas puertas han quedado cerradas y en los espacios deshabitados los vecinos custodian esos tramos de calle que llevan a las casas. Gentes que habitan pueblos, pueblos que habitan el paisaje*”.

contingentes de personas que parten a Francia a trabajar en la vendimia, especificando que a lo largo de esta propuesta se traza un viaje imaginario del sur español al Mediodía francés¹⁵⁸⁷. Asimismo, también la voz en *over* señala que ese día, por la mañana, un autobús ha salido desde ciertos pueblos con destino a las principales estaciones de ferrocarril de ruta, es decir, Granada, Murcia, Valencia, Alicante... y en él van familias enteras y grupos de gente, acompañados por los jefes de colla que, días antes, han recibido una llamada telefónica o un telegrama del empresario indicándoles el día que les aguardan para empezar a laborar. De igual modo, se precisa que la índole de esta contratación es de corte nominal y se basa en el aprecio que se tenga por un equipo ya conocido y, por tanto, es de libre naturaleza. Igualmente se alude al vacío que queda en España cuando estos trabajadores parten, un asunto considerado en los siguientes términos: “*La soledad de los barbechos no es sólo una metáfora, en algunos lugares sólo quedan los niños y los viejos*”.

A continuación, se insertan imágenes de otro pueblo, también de la provincia de Granada, Deifontes (14 septiembre 1987, 8:30 AM), y se cede la palabra a varios testimonios que, dada su avanzada edad ya no pueden ir a trabajar a Francia, a pesar de que aquí tampoco pueden hacer nada. Sin embargo, todos ellos han vivido esta experiencia; uno de ellos, por ejemplo, ha ido durante once años seguidos a realizar la vendimia. Su mujer también comenta cómo fue esta emigración, precisando que sus patrones se portaron muy bien con ellos y que la madre de éstos era española. Tal es la buena relación que establecieron con ellos que incluso les han invitado a venir a España en un par de ocasiones. En otro orden de cosas, valoran positivamente esta experiencia en tanto que les permitió construirse la casa en la que viven, pues de no haber partido no lo habrían logrado; tal como ellos dicen, “*aquí nada, la aceituna y el paro*”.



Fig. 231

Después de ver imágenes de estos dos municipios, la atención recae en Granada (15 septiembre 1987, 4:00 PM). En este caso, sin embargo, no se atiende a esta localidad, sino que, directamente, se abordan los trámites administrativos que deben hacer los temporeros, mostrando imágenes de la oficina conjunta del IEE/ONI, del papeleo al que son sometidos, de un tren que parte y de los temporeros que van en él, saludando alegres por las ventanas [Fig. 231]. La voz en

¹⁵⁸⁷En cuanto a cifras y geografías, se transmiten los siguientes datos: “*Andalucía proporciona el 45% de los 50.000 vendimiadores que anualmente se trasladan a Francia. Granada es la provincia de origen de la mayor parte de ellos con cerca de 8.000, la siguen las comunidades de Valencia, Murcia y Castilla la Mancha. Es necesario empezar por el sur, el sur de un eje imaginario que tiene al norte las tierras francesas del Mediodía, un eje que orilla el mar y lo reencuentra intermitentemente en ciudades del levante español y sobre el que convergen los caminos de la España interior que busca el mar para salvar la orografía abrupta que jalona el paisaje. [...] Hoy es un día excepcional, de cada pueblo ha salido un autobús que ocuparan durante parte de la mañana en un viaje con destino a las estaciones de ferrocarril de cabecera de ruta, Granada, Murcia, Valencia, Alicante... [...]*”

over del narrador se encarga de definir cómo se realizan exactamente los trámites y cómo funciona el dispositivo asistencial de los emigrantes¹⁵⁸⁸. Se precisa, además, que en cada tren en el que viajan van acompañados por funcionarios, representantes sindicales y un médico.

Más allá de otro mapa sobreimpreso relativo al avance del ferrocarril, la atención se depara en una provincia en concreto, Alicante, aludiendo a las guarderías donde se acoge a los hijos de los



Fig. 232



Fig. 233

temporeros que carecen de familiares que puedan hacerse cargo de ellos. Sin embargo, más interesante es cuando se aborda el caso de Figueras (16 de septiembre 1987, 8:00 AM) a propósito de la llegada del tren y del papel que desempeña el centro de coordinación, lugar donde se tramitan los problemas administrativos como, por ejemplo, la pérdida de documentos, así como también, desde aquí, se gestiona el tránsito de la compañía de RENFE a la SNCF [Fig. 232]. De igual forma se muestran imágenes del citado centro del IEE/ONI [Fig. 233] y, a continuación, el siguiente lugar que se considera es Cerbère, mostrando nuevamente a los temporeros y especificando que, a partir de este punto, se separan cada uno hacia el destino preciso que le corresponde; concretamente se aportan los siguientes datos: “A partir de aquí puede cambiar el paisaje y de hecho cambia, pero el trabajo será el mismo: cortar, portear, vaciar... 15.000 vendimiadores irán al Departamento del Hérault, 12.000 al Aude, 6.000 al Gard, 4.000 a Vaucluse y unos 3.000 a los Pirineos Orientales”.

El dispositivo de trenes es un asunto que aborda el testimonio del señor Mariño, encargado de la Oficina Laboral de Perpiñán, así como, posteriormente, la voz en over valora el trabajo que desempeñan los vendimiadores. Al respecto, comenta que el promedio de tiempo que una persona labora como temporero en la vendimia es de unos nueve años, así como la cantidad de uvas que recogerán, en total, durante lo que dura la campaña atlántica equivale a 35 millones de hectolitros. De menor interés para nuestro estudio son las palabras que pronuncian los patrones franceses,

¹⁵⁸⁸Más concretamente lo expresa de la siguiente manera: “No es un viaje para tomar el sol o conocer otras ciudades, es un viaje de trabajo, pero al igual que muchos miles de turistas que en esta época del año que viajan en sentido contrario, es un viaje programado: los vendimiadores llegan a las estaciones de partida con sus certificados médicos, sin documentos de identidad en regla, su reserva de billete anticipada, su seguro en viaje, su contrato de trabajo. En las oficinas conjuntas se les recibe por sus nombres igual que por sus nombres les esperan en los departamentos del mediodía francés. Cuando el dispositivo asistencial se pone en marcha, no hay lugar pues para la improvisación. Las ayudas en viaje facilitadas por la Cruz Roja complementan las provisiones abundantes de estos trabajadores y obligan a disponer de espacios superiores a los habituales en los que se identifican junto a las maletas los alimentos que acompañarán los guisos de costumbre”.

quienes básicamente explican el tiempo que hace que emplean a españoles, así como manifiestan estar satisfechos con ellos y con los resultados del vino. Finalmente, la acción se traslada a la feria de Béziers y al momento en el que concluye la temporada; igualmente, también se muestra el pueblo de La Maurerie (22 de octubre 1987, 8:00 PM), lugar en el que unos temporeros comentan su experiencia, precisando haber estado muy a gusto con su patrón, así como el patrón también está muy contento de ellos.

A modo de conclusión, podemos destacar que el film termina ofreciendo una visión positiva de la experiencia, muy acorde con el tono general de toda la realización. Una propuesta que, como ya hemos comentado, no problematiza sobre el asunto, así como tampoco lo impulsa o lo defiende, sino que lo expone de una manera muy aséptica, pero, al mismo tiempo, con una finalidad muy clara: muestra la puesta en marcha y el buen funcionamiento del dispositivo desplegado para gestionar la documentación y trasladar tal cantidad de temporeros. En definitiva, tal como puede advertirse a partir del comentario y valoración que hemos efectuado del film, las causas o consecuencias de estos desplazamientos pasan a un segundo término en pos de insistir en el papel desempeñado por el IEE, en coordinación con la ONI, en la organización de este periplo, algo muy acorde con la dimensión oficial de este material, a tenor de los agentes que radican tras la producción del mismo.

Existen, evidentemente, otros títulos que se acercan o consideran los temporeros españoles en Francia, si bien jamás con tal grado de atención y duración, una valoración que podemos hacer extensible tanto en el caso de producciones españolas como extranjeras. Aludamos, al respecto, a una propuesta nacional que se aproxima al tema; concretamente nos referimos al episodio *El último peldaño*, perteneciente a la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour, 2007). En este se alude, mayormente, a los españoles que partieron a Argelia, pero también, en menor medida, a los temporeros agrícolas que, desde finales de la década de los cincuenta, iban al sur de Francia a trabajar en los viñedos, así como aquellos que se dirigieron a Suiza. Por lo que respecta a producciones extranjeras, podemos traer a colación, por ejemplo, la entrega nº 1128 (1965) de un noticiario holandés, el *Foreign Newsreel*, en la que se da buena cuenta de la presencia de temporeros en ese país.

Examinada la emigración española temporera en Francia, detengámonos a continuación en la última realización que valoraremos con detenimiento en este apartado, es decir, *Saisonniers d'Espagne* (Claude Goretta, 1963), perteneciente a la emisión *Continents sans visa*¹⁵⁸⁹, en esta

¹⁵⁸⁹Por lo que respecta a su realizador, Claude Goretta, éste ha sido considerado en el punto dedicado a la representación de la emigración española con destino a Suiza, véanse al respecto las páginas 748-749 del presente estudio.

ocasión a propósito de los temporeros españoles en Suiza. Tal como ya hemos advertido anteriormente, si bien en el caso francés los *saisonniers* laboraban -y laboran todavía a día de hoy- en campañas vinculadas al terreno agrícola, en Suiza la cuestión temporera venía determinada por un estatuto, de tal modo que eran considerados temporeros muchas personas que no sólo trabajaban en este sector, sino también aquellos cuyas tareas pertenecían al ámbito de la construcción o en industrias, por ejemplo. De hecho, la realización que estaremos, no ahonda tanto en el sector laboral en el que se contrataba a los emigrantes como al propio estatuto de *saisonnier* en sí, es decir, centrándose en las condiciones en las que tenían que vivir y en cuáles eran los impedimentos y problemas con los que debían lidiar; unas contrariedades de gran magnitud dado el carácter sumamente restrictivo de este permiso, asunto en el que ya hemos incidido previamente. Además, se trata de una propuesta de sumo interés por lo que se refiere a la dimensión visual de la misma, incluyendo unas imágenes que luego se reutilizaron en varios reportajes y documentales posteriores referidos a este asunto en tanto que constituyen, sin duda, una excelente fuente visual de cómo iban ataviados los emigrantes al llegar, al descender del tren, en las barracas, etc.

Advirtamos que todo el film se focaliza en el caso en particular de la ciudad de Ginebra y, la finalidad de esta producción, es la de acercar al público suizo la situación en la que viven los españoles, considerando en repetidas ocasiones que son verdaderos desconocidos para los autóctonos. Es decir, a pesar de que se crucen con ellos por la calle, desconocen por completo su situación e incluso dónde y cómo viven; por ello, el objetivo de esta propuesta es el de dar a conocer la realidad cotidiana de éstos y despertar la comprensión y solidaridad para con esta comunidad. De hecho, tal perspectiva ya se advierte al comienzo del título por medio de la voz en *over* del narrador, cuyas palabras se pronuncian sobre una filmación que presenta emigrantes con maletas que acaban de llegar y, exactamente, se encarga de comentar cómo llegan los emigrantes, el miedo que tienen de ser rechazados y tener que volver, y lo que conocen del país, que son, únicamente, cosas positivas. Concretamente, se dice lo siguiente: “*Au matin ils sont arrivés dans notre ville, ils viennent de loin, non pas un touriste, non pas un visiteur, mais comme même un étranger. Après quinze heures de train, l'espagnol découvre notre pays, il a généralement 50 francs en poche et dans le meilleur cas il possède un contrat de travail. Il voit de notre pays tout d'abord une quête de gare, un control de douane, une visite sanitaire [...], il s'inquiète de ce qui va se passer, parce que ce qu'il craint est d'être refusé [...] C'est d'être refusé aux portes d'un pays qu'il en connaît pas, dont il sait peu des choses sinon qu'ils y roulent des belles voitures, que c'est le pays de la Croix Rouge et de la prospérité*” [Fig. 234-239].



Fig. 234



Fig. 235



Fig. 236



Fig. 237



Fig. 238



Fig. 239

Mientras el espectador puede ver a los emigrantes recoger las maletas, el narrador explica que éstos traen con ellos una botella de licor de su país y objetos que les recuerden a su familia y la tierra que dejan tras de sí. Acto seguido, la voz en *over* aborda un asunto clave como es el ya mencionado poco conocimiento que los suizos tienen de esta comunidad, aunque forzosamente, cada día se cruzan por la calle con los españoles, pues éstos forman parte de la comunidad extranjera que habita en el país, cuya totalidad se cifra en nada menos que en 730.000 personas; en cuanto a españoles, remarca que hay unos 13-14.000¹⁵⁹⁰. Sin embargo, ello no es óbice para que sean un interrogante para la población autóctona, sosteniendo que son “*un monde secret où l'on ne pénètre pas*”, así como añade una cuestión fundamental, en tanto que ausente, en la cinematografía española: considera que, entre ellos, se agrupan según su origen regional, afirmando que “*entre eux ils forment des petits groups, les andalous, les catalans, les madrilènes...*”. Una visión, por ende, muy alejada de las imágenes que ya hemos destacado de nuestra cinematografía, que abogan por mostrarles a todos unidos gracias a su condición común y compartida de españoles. Más allá de esta puntualización, la realización depara la atención en los principales problemas con los que tienen que vivir los inmigrantes, trayendo a colación, la voz en *over*, la cuestión idiomática: asevera que pocos serán los españoles que aprendan el francés en tanto que, en los trabajos que ejercerán, mayormente la lengua que emplearán es el italiano. Asimismo, alude a la dificultad que entraña encontrar una vivienda y el dolor que supone tener que dejar atrás a la familia, sin duda los dos problemas fundamentales y de mayor importancia que sufrían los *saisonniers*. No obstante, en vez

¹⁵⁹⁰Exactamente lo considera en los siguientes términos: “*L'espagnol, vous le croisez chaque jour dans la rue, il a sa place parmi les 730.000 étrangers qui vivent dans notre pays, c'est à dire, un habitant [...]. Un habitant qui vive chez nous, à coté de nous sans se faire connaître souvent et sans que nous sachions ce qu'il pense et comment il vive. Ils sont à Genève 13-14.000, peut-être davantage*”.

de profundizar en estas cuestiones, a través del narrador se cede la palabra a los propios emigrantes, concretamente a cuatro españoles de quienes no se nos comunican sus nombres y que, uno tras otro, se van intercalando individualmente y destacan las adversidades con las que se han encontrado; todos ellos se comunican en francés y, naturalmente, a veces cometen errores gramaticales. Podemos sintetizar o agrupar en cuatro las diversas penalidades que han sufrido y, en ese sentido, la primera correspondería a la frialdad de trato que manifiestan los suizos (*“ne pas la froideur climatologique sinon plutôt froideur de le personnel, de la gent, de le pays, qui nous frappe énormément”*). La segunda se referiría al alojamiento, sosteniendo que vienen con ilusión a causa de lo que otros les han contado y esta es la primera dificultad a la que tienen que hacer frente; varios de ellos aluden a este asunto y señalan que, precisamente, lo más difícil es encontrar vivienda, teniendo que sobrevivir, al principio, como buenamente se puede, desconociendo además el idioma y, a veces, sin conocer a nadie; no obstante, uno de ellos puntualiza que el problema del alojamiento no sólo afecta a los extranjeros, sino también a los suizos. La tercera adversidad es la que atañe a la mera cuestión comunicativa, pues naturalmente el idioma es una barrera importante, debiendo confiar en muchas ocasiones en algún español que lo hable y entienda y que, por tanto, sirva de intérprete al grupo. La cuarta y última problemática es aquella que tiene que ver con el aislamiento que allí sufren los españoles, pues a pesar de que salgan a tomar un café el fin de semana o vayan a pasear, uno de los testimonios explica que, si les preguntas el lunes cómo se lo han pasado, responden que se han aburrido (*“et vous disent la plupart oh, c'est ennuyeux, c'est terriblement ennuyeux, ce sont les mots qui vous disent”*).

Dado que los emigrantes colocan el acento en el problema del alojamiento, el narrador incide nuevamente en esta cuestión, asegurando que los suizos desconocen por completo dónde residen los españoles, precisando que muchos de ellos viven en barracas. Añade, además, que esta situación entraña una de las peores dificultades que sufren los emigrantes: muchos hombres, casados y padres de familia, deben vivir separados de los suyos en estos espacios, una circunstancia durísima para ellos y que deja un vacío importante en sus hogares¹⁵⁹¹. Esta cuestión, además, no sólo es abordada por el narrador, pues junto con mostrar imágenes de los lugares en los que residen y de la vida y espacios comunes que comparten estas personas [Fig. 240-242], se cede la palabra a un hombre que corresponde a uno de los testimonios que antes han señalado las principales adversidades padecidas en la Confederación Helvética.

¹⁵⁹¹Los comentarios más relevantes que pronuncia al respecto la voz en *over* son los siguientes: *“Chez nous beaucoup des gens ne savent pas où se logent les travailleurs étrangers, les plus heureux ont trouvé des chambres chez l'habitant. Ailleurs ils habitent des véritables colonies dans des endroits où personne ne soupçonne qu'ils habitent [...] Il faut souvent bien chercher pour les trouver et les rendre visite, on est parfois guidé par un homme portant une grosse valise sur son dos qui rentre du pays et qui s'arrête tous les 50 mètres et il est encore plus loin”*.



Fig. 240



Fig. 241



Fig. 242

Éste se halla sentado en una mesa, al lado de otros temporeros, y se dispone a exponer un discurso sobre la situación en la que deben vivir, queriendo invocar a la comprensión suiza y española de lo inhumano que resulta el estatuto de los *saisonniers*; un parlamento de gran interés que se concreta en los siguientes términos: “*Vous savez, quand l'espagnol il est célibataire, il se sent un peu seul, parce que évidemment notre forme de vivre en Espagne c'est tout à fait différente de Genève, mais le grand problème c'est pas pour les célibataires, c'est pour l'homme marié: l'homme marié, qu'il en peut pas amener ses enfants à Genève, qu'il doit être séparé, puis sa situation elle devient très dure parce qu'il a seulement la possibilité d'amener sa femme mais il doit laisser ses enfants en Espagne. Pour ça, j'appelle à tout le monde, même suisse qu'espagnol, à tout le monde, pour qu'ils arrivent à comprendre notre problème. Qu'une mère suisse, si elle doit aller en Espagne, elle pense à la situation de la mère espagnole quand elle vient en Suisse elle doit laisser ses enfants en Espagne. Ça c'est très dur pour une femme*”.

En el film también se muestra a un hombre que, justamente, vive en primera persona esta situación de tener que separarse de su familia, pues se ha traído a su hijo y ha recibido una carta según la cual posiblemente éste tendrá que regresar a España, de modo que ha tenido que contratar a un abogado para recurrir a la sentencia. A propósito de estas cuestiones, el narrador incide en uno de los tópicos sobre los españoles, concretamente aquel que les considera personas alegres que no se permiten caer en un estado de tristeza, pues aquello que les caracteriza es su coraje y orgullo. Apela, además, a la importancia que tiene para ellos el canto dado que por medio de éste invocan a su país; estas cuestiones están planteadas del siguiente modo: “*Pourtant ils ne se laissent pas dominer pour la tristesse, ils lui font front car avec eux l'espagnol apporte un peu de son pays et aussi son courage et sa fierté, quelque fois pendant qu'il travaille un chant monte en lui et déborde sur ses lèvres sans que l'on sache ce qu'il y a derrière les mots, quelles sont les images qu'ils éveillent*”. Del mismo modo, debemos destacar la pregunta que le hace a un testimonio referente a si es cierto que siempre están cantando [Fig. 243]. Éste



Fig. 243

siguiente modo: “*Pourtant ils ne se laissent pas dominer pour la tristesse, ils lui font front car avec eux l'espagnol apporte un peu de son pays et aussi son courage et sa fierté, quelque fois pendant qu'il travaille un chant monte en lui et déborde sur ses lèvres sans que l'on sache ce qu'il y a derrière les mots, quelles sont les images qu'ils éveillent*”. Del mismo modo, debemos destacar la pregunta que le hace a un testimonio referente a si es cierto que siempre están cantando [Fig. 243]. Éste

responde afirmativamente, sosteniendo que tal acción forma parte de su manera de ser, un asunto que plantea tal que así: *“Oui, c'est vrai, surtout quand nous sommes tristes, c'est vrai [...] Vous savez, notre caractère c'est comme ça, le chant pour nous c'est une chose que pour notre esprit il nous donne la joie de vivre, il faut nous comprendre, évidemment, mais quand nous chantons, toujours nous rappelons de nôtres choses qui nous avons là-bas, que nous avons laissé pour venir ici et toujours la famille et notre patrie, notre soleil, c'est vrai, il y a quelque chose”*.

Por otra parte, el narrador cuenta que, mediante su trabajo, no sólo contribuyen a la economía de su país, sino también a la suiza, demostrando una gran facilidad a la hora de acomodarse a muchas cuestiones que van, desde el clima, al horario, la alimentación y los métodos o disciplina. Estipula, además, los empleos que desempeñan y considera que, un 30%, trabajan en la industria, un 20% en la construcción y, muchos otros, lo hacen en hoteles y restaurantes; todos ellos cooperan, sin embargo, en cubrir las necesidades de mano de obra y colaboran, por tanto, a que los suizos puedan conservar su nivel de vida.

Finalmente, la realización concluye con la voz en *over* apelando, nuevamente, a la comprensión y solidaridad de los suizos hacia los *saisonniers* españoles, interpeándoles y planteándoles que se pongan en su situación y en cómo vivirían ellos el tener que abandonar a sus familias para ir a ganarse el pan a un país desconocido y donde, únicamente, cuenta su trabajo. Asimismo, se alude otra vez a la presencia de los españoles en las calles, considerando que los autóctonos requieren de su imaginación para intentar comprender qué se esconde tras sus rostros (*“nous avons besoin de notre imagination pour voir ce qu'il y a derrière ce visage que nous croisons chaque jour dans les rues de notre ville”*), sosteniendo que para ellos es un *“étrange étranger”*; unas personas, sin embargo, que vienen con muchas esperanzas y pesares y que, para ellos, deben ser *“autre chose qu'un travailleur étranger qu'on ne connaît pas, autre chose que le visage anonyme d'un passant, mais le visage d'un proche qui lui aussi doit vivre ici sa vie”*.

Un título, en definitiva, que apuesta, de manera directa, por defender a los *saisonniers* españoles, dando a conocer la situación en la que vivían y abogando por acercarlos a la comunidad suiza, a quien solicita que se aproximen y se solidaricen con ellos, intentando comprender sus circunstancias vitales. Una propuesta cuyo interés todavía se acrecienta a tenor de los brotes xenófobos que tuvieron lugar en Suiza y que ya empezaron a gestarse en los años sesenta, si bien eclosionaron de manera evidente en la siguiente década; una cuestión a la que ya hemos aludido de manera general al considerar la Confederación Helvética como país de destino de la emigración española y a la que depararemos nuestra atención en el punto dedicado justamente a la otredad y la xenofobia, centrándonos en esa ocasión en uno de los films más interesantes que existen sobre las

iniciativas de Schwarzenbach, *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010)¹⁵⁹².

Llegados a este punto, finalicemos este apartado mencionando que existen otras realizaciones dedicadas a los *saisonniers* españoles en Suiza a pesar de que la más significativa sea la que acabamos de valorar, pues respecto a este estatuto las iniciativas más interesantes suelen centrarse en la colonia italiana, caso de títulos como *Siamo italiani* (Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach, 1964), *Lo stagionale* (Alvaro Bizzarri, 1970), *Il rovescio della medaglia* (Alvaro Bizzarri, 1974) o *Touchol* (Alvaro Bizzari, 1990). Evidentemente, también aparecen en noticias y emisiones de la televisión suiza, es decir, en la Radio Télévision Suisse, caso por ejemplo de *L'arrivé en Suisse* (Jean-Claude Diserens, 1960), de 1 minuto de duración y perteneciente al programa *Continents sans visa*; de mayor peso encontraríamos *Les saisonniers* (Jean-Claude Diserens, 1960), de 17 minutos, en el marco de la misma emisión y a propósito de los temporeros destinados a Brig. Por lo que respecta a los españoles, al margen de que el documento que hemos tomado en consideración sea el más importante, también aparecen, aunque residualmente, en la propuesta *Statut: Saisonnier* (Alex Mayenfisch, 2003), pues un 95% del largometraje presenta imágenes de italianos; así como también se hallan en noticias de la citada televisión suiza, caso por ejemplo de *Les ouvriers agricoles* (1964), correspondiente a la emisión *Carrefour*, de sólo 2 minutos de duración, en el cual se muestra la llegada de españoles, el control médico y su distribución por zonas, centrándose en aquellos que se dirigen a Mont-sur-Rolle y ofreciendo, a diferencia del caso que hemos analizado, una imagen muy alegre y despreocupada de los temporeros [Fig. 244-248].



Fig. 244



Fig. 245



Fig. 246



Fig. 247



Fig. 248

¹⁵⁹²Véanse al respecto las páginas 1018-1032 de la presente tesis doctoral.

3.2.4.2.- EMPLEO EN LA INDUSTRIA Y CONDICIÓN OBRERA

En este punto nos proponemos atender a la representación que la cinematografía ha ofrecido de los españoles emigrados que se integraron en la industria, conceptuando, a su vez, cómo se valora su condición obrera. Para acercarnos a esta cuestión, en primer lugar e igual que hicimos en el caso precedente, contextualizaremos, en términos históricos, el trabajo industrial que desempeñaron en los tres países donde hubo mayor presencia españoles: Francia, Suiza y Alemania. En segundo lugar, trazaremos un recorrido panorámico de corte selectivo entre algunas de las principales realizaciones que los muestran laborando en la industria de estos tres países; no obstante, no ahondaremos en profundidad en los diversos títulos que traeremos a colación, sino que, más bien, nuestro objetivo es el de esbozar una cartografía que contemple las propuestas más señaladas y ver qué muestran y cómo lo hacen. En tercer y último lugar analizaremos, en tanto que estudio de caso, un título en concreto que consideramos especialmente significativo por la representación que ofrece de los españoles y de su condición obrera, nos referimos a una realización de gran excepcionalidad e importancia como es *L'oncle Salvador, film espagnol*, perteneciente a la obra *Le lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti, 1975-1977).

Empecemos, por tanto, efectuando una contextualización histórica y hagámoslo comenzando por el caso francés, sin duda el más complejo de los mencionados, en tanto que la presencia de movimientos migratorios españoles hacia este país se remonta a fechas muy anteriores a los casos suizo y alemán. Sin embargo, dado que en este estudio aquello que nos interesa especialmente es la emigración relativa a la ola de los años sesenta, es en esas fechas donde pondremos una mayor atención, trazando, simplemente, un breve recorrido a través de las décadas anteriores. A tal efecto, nos remitiremos a principios del siglo XX para señalar, igual que lo hemos hecho en el punto precedente, que fundamentalmente la emigración española se empleó en el sector primario, habiendo una gran cantidad de trabajadores agrícolas. Asimismo, si nos acercamos al censo de 1911, percibimos esta mayor presencia en el ámbito agrícola en detrimento del sector secundario, pues tan sólo un 49% de la población activa española estaba empleada en la industria; una cifra que, si la comparásemos cuantitativamente con aquella relativa a los italianos o a los belgas, veríamos que se encuentra muy por debajo, siendo directamente incluso inferior a la media de la población extranjera que cabría ubicar casi en un 60%¹⁵⁹³.

Si atendemos a cuáles eran las principales ocupaciones que desempeñaba, en el sector industrial, la población masculina española en estas fechas y en Francia, cabe decir que la mayoría de ellos laboraban en la construcción, seguida de las obras públicas y, en menor proporción,

¹⁵⁹³RUBIO, Javier: *La emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 105.

trabajaban en minas y canteras, quedando en último lugar la metalurgia y los trabajos de corte mecánico. No obstante, si valoramos cifras concretas [Tabla 10], todas ellas eran muy inferiores si las comparamos con aquellas correspondientes a la colonia italiana, pues, por ejemplo, sobre un total de la población activa masculina en 1911 que, en el caso de los españoles, correspondería a 46.613, de ellos 9.269 trabajaban en la construcción, en contra de un total de 185.571 italianos, de los cuales 45.383 estaban empleados en este subsector.

TABLA 10

Principales ocupaciones en el sector industrial de la población activa masculina de nacionalidad española e italiana en Francia en 1911				
Ocupaciones	Espanoles		Italianos	
	Número	% Población activa	Número	% Población activa
Minas y canteras	1.968	4'2	10.215	5'5
Metalurgia y trabajos mecánicos	1.679	3'6	11.527	6'2
Construcción	9.269	19'9	39.059	21'1
Obras públicas	5.100	10'9	45.383	2'4
Total población activa ^a	46.613	100'0	185.571	100'0

a = incluidas todas las ocupaciones del sector industrial

Tabla obtenida de: RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., cuadro 19, p. 107.

Si avanzamos en el tiempo, también en el marco de la Primera Guerra Mundial y durante el periodo de entreguerras encontramos una marcada predominancia del empleo de los españoles en el sector primario; no obstante, debemos añadir al respecto una consideración que ya hemos efectuado en el punto precedente y que se refiere al impacto que supuso la gran crisis en la industria, superior al efecto que tuvo sobre la agricultura, ámbito en el que disminuyó un menor número de activos. Sin embargo, antes de estudiar el caso español, debemos precisar que no menos de un 60% de los activos que reclutó el sector industrial correspondía a extranjeros, quienes desempeñaban, como es previsible, las tareas más duras y, por consiguiente, rechazadas por los franceses¹⁵⁹⁴. En relación a la comunidad española, se puede afirmar que, en general, existió una continuidad con la tónica precedente, pues su presencia en el sector industrial siguió siendo menor en comparación con

¹⁵⁹⁴Por lo que respecta a los subsectores industriales concretos en los que se emplearon los extranjeros, así como en qué porcentajes, son muy clarificadoras las siguientes palabras de Ralph Schor: “*Dans l'industrie, dont beaucoup de secteurs étaient délaissés par les Français, se concentraient près de 60% des actifs étrangers. À ceux-ci étaient réservées les tâches les plus ingrates, fatigantes et dangereuses. Ainsi, à la fin des années 20, les industries extractives employaient 40% d'immigrés; dans les mines de fer, le pourcentage atteignait 71%. Dans les cimenteries, 50% des ouvriers étaient étrangers, dans la soie artificielle 50 à 70%, dans la construction et le terrassement 24%*”, en SCHOR, Ralph: *Histoire de l'immigration en France de la fin...*, Op. Cit., p. 108.

el resto de nacionalidades. Igual que hemos revisado la situación en 1911, si nos aproximamos a cuáles eran las principales ocupaciones que desarrollaba la población española masculina en 1931 [Tabla 11], veremos que éstas, de nuevo, evidencian unas cifras menores que las italianas; asimismo, se pone de manifiesto el claro predominio de las industrias de transformación, contando con 69.850 hombres trabajando en ellas sobre el total de 150.697 empleados en el sector industrial. Dentro de estas industrias de transformación, la construcción era el subsector en el que trabajaban la mayoría de ellos, seguido por el metalúrgico y, en último lugar, por las industrias químicas; todavía por detrás quedaba el empleo en las industrias extractivas, así como en la industria alimentaria y en los transportes.

TABLA 11

Principales ocupaciones en el sector industrial de la población activa masculina de nacionalidad española e italiana en Francia en 1931				
Ocupaciones	Espanoles		Italianos	
	Número	% Población activa	Número	% Población activa
Minas y canteras	8.993	6'0	25.275	6'6
Industrias químicas	5.152	3'4	8.937	2'1
Metalurgia y trans. mec.	14.917	9'9	47.306	12'3
Construcción	23.632	15'7	124.706	32,5
Total industria transformación ^a	69.850	46'4	248.022	64'7
Industria alimentación	6.927	4'5	14.580	3'8
Transportes	2.269	1'5	6.562	1'7
Total sector industrial ^b	87.979	58'4	297.439	77'6
Otros sectores	62.715	41'6	85.627	22'4
Total población activa	150.697	100	383.066	100

a = Incluidas todas las ocupaciones del subsector de transformación.

b = Incluidas todas las ocupaciones del sector industrial.

Tabla obtenida de: RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., cuadro 31, p. 156.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se asistió a un claro descenso de la población activa extranjera, una cuestión que, naturalmente, vino motivada por la puesta en marcha de ciertas legislaciones, así como también obedeció a razones tales como la prolongación del periodo escolar -algo que también afectó, obviamente, a la población francesa- o a la reagrupación familiar por lo que respecta al colectivo de inmigrantes. A partir de este momento y, avanzando en el tiempo, nos ubicamos en un periodo en el cual empieza, justamente, el auge del sector industrial; en una anualidad concreta como es 1946, una tercera parte de la población española estaba empleada en este sector, la misma cantidad que trabajaba en el sector agrícola, el cual, claro está, había

retrocedido de manera muy acentuada. En el seno de este sector, era en la construcción y en las obras públicas donde, fundamentalmente, se acumulaba la mayor parte; de hecho, estas áreas congregaban a prácticamente la mitad de los activos españoles empleados en el sector. A partir de la década de los cincuenta y hasta los años setenta se produjo un aumento notable de la cantidad de extranjeros residiendo y trabajando en el país, pasando de 950.000 activos en 1954 a 1.540.000 en 1974; de ellos, eran pocos los que laboraban en la agricultura -sólo representan un 5%-, siendo sustituidos, de manera notable, por temporeros. De hecho, en 1974, más del 65% de los activos extranjeros trabajaban en el sector secundario, principalmente en la siderurgia, metalurgia e industria química; asimismo, la construcción y los trabajos públicos también acumulaban bastantes empleados¹⁵⁹⁵.

Atendamos a un año en concreto, 1962, para tener en cuenta cuáles eran las categorías socio-profesionales y el estatuto de los activos [Tabla 12], advirtiendo al respecto que los obreros especializados y los peones eran los niveles que empleaban a la mayor parte de españoles, seguidos por los capataces, obreros calificados y aprendices; los porcentajes concretos, así como aquellos relativos a otras categorías y, en comparación con el resto de extranjeros -sin contabilizar los argelinos-, pueden consultarse en la siguiente tabla, elaborada por Guy Hermet.

TABLA 12

Categorías socio-profesionales y estatuto de las personas activas en 1962 (en porcentajes)			
	Españoles	Extranjeros (sin los argelinos)	Total nacional
Personas activas en el grupo considerado	49'4	47'6	41'2
En la categoría de población activa: Hombres	78'3	81'3	65'6
En la categoría de población activa: Asalariados	90'2	86'7	70'9
Agricultores explotadores	3'9	5'6	15'7
Asalariados agrícolas	17'2	10'3	4'3
Patronos de la industria y el comercio	4'2	5'1	10'4
Profesiones liberales y directivos del comercio	0'6	3'0	4'0
Directivos medios	1'6	2'6	7'8
Empleados	2'2	3'7	12'6
Capataces, obreros calificados y aprendices	21'3	21'3	15'2
Obreros especializados y peones	31'6	31'6	20'2
Mineros, marineros y pescadores	1'3	4'1	1'3
Empleados de los servicios	14'4	7'9	5'4
Otros	1'7	4'8	3'1

Tabla obtenida de: HERMET, Guy: *Los españoles en..., Op. Cit.*, p. 37.

¹⁵⁹⁵SCHOR, Ralph: *Ibid.*, p. 205.

Este mismo autor se refiere, además, a la poca proletarización de los españoles, parecida al caso de los portugueses y los norteafricanos, y señala que éstos no se fueron profesionalizando y, por tanto, no se acercaron a la condición que ostentaban los italianos, una comunidad enraizada anteriormente, o directamente a la de los franceses. Por otra parte, también Hermet destaca que este colectivo, a diferencia de la colonia belga, italiana, polaca o alemana, no envejecía, un hecho que se debía a la partida y llegada periódica de antiguos y nuevos contingentes de emigrantes, un recambio que provocaba que llegase constantemente gente nueva con poca preparación y que se marchasen los que ya habían logrado un nivel profesional más alto; naturalmente, también la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial rompieron su posible continuidad, algo que no sucedió con la colonia configurada entre 1920 y 1940 y que se encontraba en una mejor situación -parecida a la de los italianos- con respecto a la nueva ola, cuyos integrantes ocupaban niveles profesionales inferiores¹⁵⁹⁶.

Si centramos la atención en los empleos que desempeñaron los españoles entre 1968-1971 [Tabla 13], nos damos cuenta de que en este periodo los que trabajaban en el sector agrícola ya sólo constituían un 10% del total, algo que, obviamente, repercutió de manera positiva tanto en el sector industrial como en el de los servicios. Es más, la cantidad de españoles empleados en la agricultura fue descendiendo desde 1968 hasta 1971, pasando de 2.301 a sólo 1.615 en los dos extremos de este periodo, contando con un total, durante estos años, de 7.203 activos; la construcción, en cambio, fue la actividad que contempló más trabajadores, 19.058 en estas fechas, seguida por el servicio doméstico, que aglutinaba a nada menos que 14.546 personas; una cifra ya más alejada es la que corresponde a la siderurgia y las industrias mecánicas (10.927) y, muy inferior, es aquella relativa al comercio (4.073).

¹⁵⁹⁶HERMET, Guy: *Los españoles en...*, *Op. Cit.*, pp. 38-39.

TABLA 13

Principales actividades de los trabajadores españoles emigrados a Francia en el periodo 1968-1971										
Inmigrantes de nacionalidad española								Inmigración todas nacionalidades		
Actividades	1968	1969	1970	1971	Total 1968-1971			Total 1968-1971		
					Número	%	% ob. calif.	Número	%	% ob. calif.
Agricultura	2.301	2.102	1.865	1.615	7.203	10'0	9'7	50.219	8'8	8'5
Siderurgia e industrias mecánicas	1.827	4.685	2.544	1.871	10.927	15'2	21'4	81.837	14'3	12'2
Construcción	5.313	7.063	3.812	2.870	19.058	26'5	69'0	201.247	35'2	46'0
Comercio	973	1.057	1.026	1.017	4.073	5'7	15'7	40.265	7'0	20'1
Servicio doméstico	4.628	3.777	3.322	2.819	14.546	20'2	0'5	62.769	11'0	0'9
Totales ^a	19.332	23.847	15.738	12.911	71.828	100'0	-	571.214	100'0	-

a = Incluidas todas las nacionalidades

Tabla obtenida de: RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., cuadro 80, p. 350.

Olvidémonos de estos subsectores en concreto para así poder comparar, en términos de porcentajes, el nivel que ocupaba la colonia española en cuanto a población masculina activa con respecto a otras nacionalidades en 1968 [Tabla 14]. En ese sentido, cabe decir que ésta, sobre la población total masculina, representaba un 60'4%, de tal modo que superaba a los polacos (50'7%) y se hallaba por detrás de los italianos (63,5%), los argelinos (70'2%) y los portugueses (74'6%). En cuanto a la población masculina activa en la construcción, los portugueses eran de nuevo los que se encuentran en primer lugar (58'2%), seguidos por los italianos (41'6%) y los argelinos (37'0%), mientras que, en cuarto lugar, irían los españoles (17'4%), superando a la comunidad polaca (13'2%). Con respecto a las industrias mecánicas, el primer lugar lo ocupaban los argelinos (17'4%), el segundo los polacos (14'9%) y el tercero los españoles (12'8%), seguidos, de lejos, por los italianos (8'5%) y los portugueses (7'9%). En cuanto a la agricultura, a pesar de que las nuevas olas migratorias se dirigiesen, mayormente, al sector secundario y, a pesar del notable descenso en relación a otros periodos, dado que la comunidad española se encontraba desde antaño instalada en este ámbito y existía una fuerte tradición, de estas cinco nacionalidades era la que tenía una mayor cantidad de población activa masculina en este sector: un 17'4%, es decir, superior a los polacos (15'7%), a los italianos (10'3%), a los portugueses (8'0%) y a los argelinos (1'3%). Sin embargo, que en el terreno agrícola ocupen la primera posición, ello no debe oscurecer el hecho que este porcentaje es notablemente inferior al que hemos citado en relación a su presencia en la construcción, correspondiente al 34%, y sólo ligeramente superior a su empleo en las industrias

mecánicas, relativo a un 12'8%. Todos estos datos, así como porcentajes relativos a la población femenina activa de estas cinco principales nacionalidades extranjeras o la cantidad de asalariados sobre el total de activos, aparecen detallados en la siguiente tabla:

TABLA 14

Principales actividades económicas de las cinco colonias de extranjeros más importantes en Francia (1968) (en porcentajes)										
	Población total femenina s/total colonia	Población activa s/población total	Población activa masculina s/población total masculina	Población activa masculina en			Población activa femenina s/total femenina	Población activa femenina en		Asalariados s/activos
				Construcción	Agricultura	Industrias mecánicas		Servicio doméstico	Comercio	
Españoles	46'8	40'9	60'4	34'6	17'4	12'8	24'8	46'1	9'1	93'5
Italianos	44'2	42'3	63'5	41'6	10'3	8'5	14'7	17'7	11'6	88'6
Argelinos	26'0	52'5	70'2	37'0	1'3	17'4	4'8	10'1	15'2	97'6
Portugueses	35'2	63'9	74'6	58'2	8'0	7'9	23'9	37'2	8'8	99'1
Polacos	50'2	35'2	50'7	13'2	15'7	14'9	20'0	21'2	14'4	89'5

Tabla obtenida de: RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., cuadro 7, p. 56.

Ya para ir terminando este recorrido a través del papel ejercido por los españoles en el sector industrial, remontémonos al año 1975 para atender a algunas cifras significativas, tanto en relación a su presencia en la industria en general como en lo que atañe a ciertas categorías socio-profesionales [Tabla 15]. En cuanto a la primera cuestión, cabe decir que, para ese año, se calcula que, sobre un total de 595.050 trabajadores en la industria, 60.480 eran españoles, es decir, alcanzaban un 10'2% sobre la totalidad. La siguiente tabla, elaborada con los datos proporcionados por Ralph Schor, lo muestra en detalle, así como también su presencia en el sector agrícola y la pesca:

TABLA 15

Población extranjera activa en 1975 según nacionalidades (Cifras absolutas y porcentajes)								
	Españoles	Italianos	Portugueses	Argelinos	Marroquíes	Turcos	Otros	Total
Industria	60.480 (10'2%)	74.425 (12'5%)	129.075 (21'7%)	132.925 (22'3%)	63.835 (10'7%)	16.810 (2'8%)	117.500 (19'8%)	595.050 (38'7%)
Agricultura y pesca	19.225 (21'5%)	11.790 (13%)	13.205 (14'8%)	3.175 (3'5%)	23.000 (25'6%)	1.550 (1'7%)	17.680 (19'8%)	89.625 (5'8%)

Datos obtenidos de: SCHOR, Ralph: *Historie de l'immigration en France...*, Op. Cit., p. 207.

A propósito de las categorías socioprofesionales que ocupaban los españoles, considerando tanto sus profesiones en el ámbito agrícola, industrial o en los servicios, así como detallando con bastante precisión su empleo (cuadros superiores, medios, empleados, obreros calificados, obreros especializados...), puede consultarse la siguiente tabla [Tabla 16], elaborada por Ralph Schor:

TABLA 16

Población activa extranjera por categorías socio-profesionales en 1975 (en porcentajes)						
	Españoles	Italianos	Portugueses	Argelinos	Otros	Total
Agricultores explotadores	14'7	36'4	1'4	0'5	47	0'9
Asalariados agrícolas	17'6	5'8	12	2'7	61'9	5'3
Patrones de industria y comercio	12'8	26'3	4'7	16	40'2	3
Profesionales liberales	-	-	-	-	-	-
Cuadros superiores	4'6	6'7	1'7	2'3	84'7	2'4
Cuadros medios	9'8	14	5	7'5	63'7	2'5
Empleados	12'3	14'5	12'7	17'8	42'7	5'2
Capataces (obreros calificados)	14	16'8	23'6	16	29'6	22
Obreros (obreros especializados)	8	7'6	22'3	24'8	37'2	49'6
Mineros	-	-	-	-	-	-
Marinos y pescadores	2'8	14'1	3'1	17'2	62'8	1'3
Personal de servicio	25'7	9	31'5	7'2	26'6	6'5
Artistas, clero y ejército	12'2	10'7	2'2	1'5	73'4	1'3

Tabla obtenida de: SCHOR, Ralph: *Historie de l'immigration en France...*, Op. Cit., p. 207.

A partir de todas las cuestiones comentadas y, a tenor de observaciones realizadas en el punto precedente dedicado a la agricultura, puede advertirse el claro viraje que se produjo en el empleo de los españoles en la última ola migratoria, dirigida fundamentalmente a laborar en el ámbito industrial, algo que, naturalmente, también tiene que ver con una diferencia de establecimiento geográfico. Es decir, si bien la emigración que se empleó en el área agrícola tendió a asentarse en determinados departamentos que, en términos generales, correspondían a aquellos ubicados en la parte inferior de una línea imaginaria que uniría Niza con Burdeos, en el caso de

aquellos emigrantes que iban a trabajar en industrias, éstos debían dirigirse a aquellos lugares en los que el sector secundario tuviese una mayor presencia; un hecho que supuso aproximarse a zonas distintas de aquellas meridionales que eran las que antaño albergaban los mayores contingentes migratorios españoles. No obstante, sí que es cierto que seguía habiendo grandes cantidades de población española en los departamentos del sur, algo normal si tenemos en cuenta que es la zona en la que tradicionalmente se había ido asentando esta comunidad, pero al mismo tiempo la nueva emigración se dirigía eminentemente hacia otros departamentos nortños, básicamente en torno a París y los lugares que gozaban de una industria más desarrollada. Tal es así que, a partir de los censos de 1954 y 1968, se constata un increíble aumento en ciertas regiones industriales, caso del departamento del Sena -en 1954 acumulaba ya más de 100.000- donde la comunidad española llegó a superar a la italiana en la región de París; asimismo, también se observa un elevado incremento en las zonas próximas a las fronteras alemana y belga, territorios altamente industrializados, e igualmente sucede en el valle del Ródano¹⁵⁹⁷. Con todo, es evidente que se ha producido un giro sustancial y ello repercute, naturalmente, en la importancia relativa de los departamentos del sur; el impacto de este viraje geográfico queda muy bien expuesto en las siguientes palabras de Javier Rubio: *“Los cuatros departamentos mediterráneos fundamentales -Pirineos Orientales, Aude, Hérault y Bouches-du-Rhône- apenas alcanzan a concentrar la quinta parte de la población total, y, lo que es más importante, los dieciocho departamentos delimitados por la línea Burdeos-Niza ya no albergan no sólo los dos tercios de la colonia total en Francia, como ocurría todavía después de la segunda guerra mundial, sino ni siquiera la mitad. Los departamentos meridionales siguen albergando y recibiendo muy importantes contingentes de españoles, pero el centro de gravedad de la emigración española en Francia ha pasado ya más allá del mediodía francés y de las regiones fronterizas”*¹⁵⁹⁸.

Terminada esta contextualización relativa a la industria francesa, atendamos acto seguido, de manera más breve, a cómo se integraron en este ámbito en el caso de Alemania y Suiza, limitando nuestra atención a la emigración producida a partir de los años sesenta, es decir, el momento a partir del cual estos países, que hasta entonces habían carecido de emigración española, empezaron a contar con una colonia de significativa importancia. Comencemos por el caso alemán y hagámoslo subrayando que, básicamente, se trató de una emigración dirigida a trabajar en el ámbito industrial y, por consiguiente, no es de extrañar que los españoles se encaminasen hacia territorios fuertemente desarrollados en ese sentido. Fundamentalmente se dirigieron a los tres *landers* más industrializados, es decir, los de Nordheim Renania-Westfalia, Badem-Württemberg y Hesse, así

¹⁵⁹⁷RUBIO, Javier: *La emigración española...*, Op. Cit., p. 334.

¹⁵⁹⁸RUBIO, Javier: *Ibid.*, p. 335.

como a los de Baviera N. y S., Rheinland-Pfalz-Saardland y Hamburgo-Schleswig¹⁵⁹⁹. Si nos referimos a ciudades concretas en las que había una mayor proporción de españoles, podemos remitirnos a los datos facilitados por Andrés Sorel, extraídos, a su vez, del censo de las Oficinas de Colocación Españolas de 1970: 13.429 en Frankfurt, más de 5.000 en Hannover, Darmstadt, Solingen y Stuttgart, y entre 2.000 y 5.000 en Düsseldorf, Mannheim, Colonia, Mönchengladbach, Nüremberg y Hamburgo¹⁶⁰⁰. En cuanto a los empleos desempeñados por los españoles, ya hemos comentado que la inmensa mayoría encontraron trabajo en el ámbito industrial -Carlos Sanz lo cuantifica con un porcentaje de un 70%-, laborando sobre todo en la industria metalúrgica y en las de transformación vinculadas a ésta, concentrándose la mayoría en empresas siderúrgicas y metalúrgicas, así como en la industria relativa a la construcción de máquinas y automóviles, en la industria electrónica, química y en el textil¹⁶⁰¹.

José A. Garmendía aporta interesantes datos sobre las distintas ramas laborales en las que se distribuyó la población extranjera en Alemania, una cuestión que resume en la siguiente gráfica que pone en evidencia cómo el trabajo en las industrias de transformación (química, papel, textil, cristal,...) y los productos de transformación del hierro y metal alcanzaban, conjuntamente, alrededor del 70% de este colectivo entre los años 1967 y 1970¹⁶⁰².

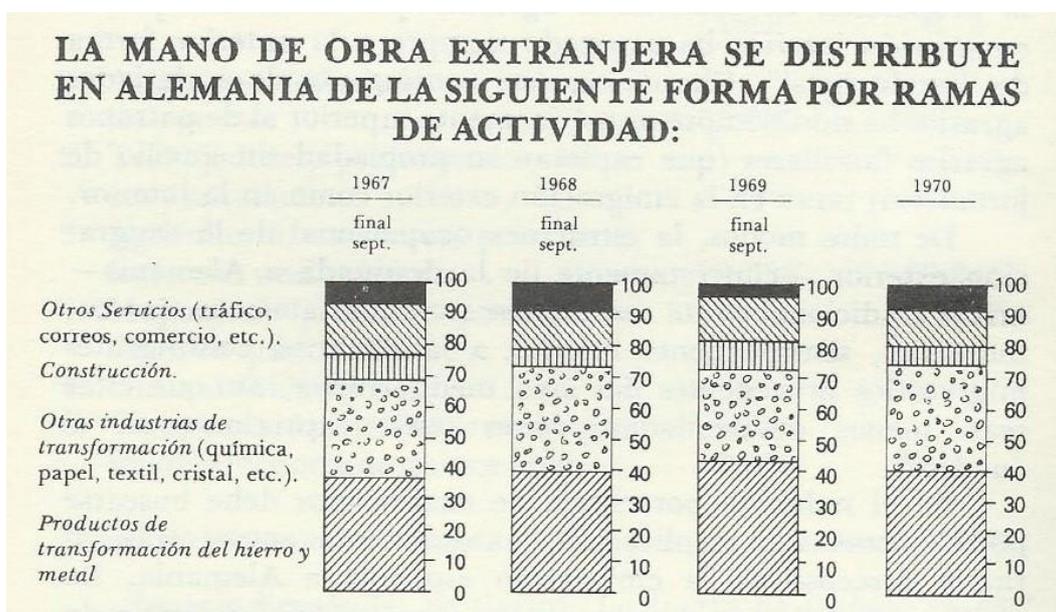


Gráfico obtenido de: GARMENDIA, José A: “Emigración española a...”, *Op. Cit.*, p. 258.

¹⁵⁹⁹VILAR, Juan B.; VILAR, María José: *La emigración española a Europa...*, *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁶⁰⁰SOREL, Andrés: *4º Mundo. Emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 114.

¹⁶⁰¹SANZ DÍAZ, Carlos: “La fuerza de la unión. Sociabilidad...”, *Op. Cit.*, p. 147.

¹⁶⁰²GARMENDIA, José A.: “Emigración española a...”, *Op. Cit.*, p. 258.

El mismo autor se encarga de puntualizar que, si bien dentro de cada grupo la actividad se focalizaba básicamente en las industrias de transformación, en casos como el yugoslavo, italiano o turco cobraba gran relevancia la construcción; asimismo, proporciona datos más precisos sobre la distribución sectorial de los emigrantes entre los años 1968 y 1973, eligiendo la primera fecha en tanto que debe reflejar el impacto que tuvo la crisis económica de 1967, mientras que la segunda, puesto que es un poco posterior, ya podría mostrar cómo evolucionó su presencia en sectores al cabo de un tiempo y, de hecho, así lo hace: evidencia el poco eco que las crisis han tenido en este asunto. Adjuntamos, por ello, la tabla [Tabla 17] que realizó este autor y que pone de manifiesto la poca variación en la distribución sectorial, unos datos que se refieren no sólo al caso español sino a la totalidad de la población extranjera.

TABLA 17

Estructura ocupacional extranjera en 1968 y 1973 (en porcentajes)		
Ocupaciones	1968	1973
Agricultura, ganadería, caza, pesca y horticultura	1'4	1'2
Minería	2'6	2'2
Metalurgia y siderurgia	39'2	40'3
Industrias de transformación (excepto metal)	33'3	30'2
Construcción	6'9	7'7
Comercio, banca, seguros	3'7	4'8
Servicios	4'2	4'5
Comunicaciones y transporte	4'0	4'5
Servicios públicos	4'8	4'5
	100'0	100'0

Tabla obtenida de: GARMENDIA, José A.: "Emigración española a...", *Op. Cit.*, p. 260.

Si consideramos cifras concretas sobre la presencia española en este periodo, cabe decir que a finales de los años sesenta esta colonia ya superaba, aunque por poco, los 60.000 trabajadores, pues según datos del Instituto Federal del Trabajo su volumen era de 62.790 personas. Los *landers* de Renania Norte-Westfalia, Hesse y Badem-Württemberg continuaban siendo los que albergaban un mayor número de españoles, nada menos que dos tercios de la mano de obra extranjera, pues no en balde eran los más industrializados¹⁶⁰³.

¹⁶⁰³VILAR, Juan B.; VILAR, María José: *La emigración española a Europa...*, *Op. Cit.*, p. 67.

Valorado el caso alemán, aludamos sintéticamente al suizo, debiendo subrayar al respecto que, igual que sucedía en la ocasión precedente, los principales destinos de la emigración española corresponden a las zonas más industrializadas, es decir, a los cantones del Vaud, Ginebra, Zúrich y Berna. Éstos acumulaban el 55% del total de los emigrados a Suiza en la década de los sesenta, seguidos por Saint Gall, Lucerna y Argovia. Esta cuestión aparece muy bien considerada en palabras de Juan B. Vilar y María José Vilar relativas a los cantones más industrializados y que recibieron mayor inmigración, precisando lo siguiente: “*En especial Zúrich y Berna, que atraían el 13'32 y 12'13 de la inmigración española, aunque en este caso superados por Vaud y Ginebra, de relativa baja inmigración pero que recibieron el 15'97 y el 14'04 de la inmigración hispana. Acaso por ser de más tardía industrialización, y en consecuencia hallarse menos saturados de inmigrantes de otras procedencias*”¹⁶⁰⁴.

Si reparamos en la cantidad de extranjeros que se instalaron en Suiza, obviando en la contabilización tanto a los *saisonniers*, como *frontaliers*, como funcionarios internacionales acompañados de sus familias, cabe decir que la cifra se ha mantenido en torno al 15% de la población total, llegando a la cima en 1974 con nada menos que un 16'8%, un porcentaje que, traducido en datos exactos, correspondería a 1.064.526 extranjeros¹⁶⁰⁵. Por lo que respecta a la cuestión laboral, cabe decir que en la década de los sesenta un 24'3% de los españoles trabajan en la hostelería, mientras que un 17'8% correspondía a los obreros industriales empleados en la metalurgia y derivados, la construcción acogía un 17%, la agricultura un 6'1% y la confección y el textil empleaban, respectivamente, el 5'3% y el 4'9%; el resto correspondía a profesiones mucho más secundarias¹⁶⁰⁶. Pues bien, si la hostelería y la industria eran los ámbitos que daban empleo a la mayoría de españoles, podemos referirnos a datos más precisos a propósito de algunos años en concreto y, en relación al tema que ahora nos ocupa, es decir, el ámbito industrial, eran la metalurgia y la mecánica las ramas que acumularon un mayor número de ellos en este periodo: 12.892 en 1967, 12.601 en 1968, 14.409 en 1969 y 15.296 en 1970¹⁶⁰⁷.

No obstante, a partir del año 1969 la construcción comenzó a acumular mayor cantidad de españoles que la industria metalúrgica y, si atendemos a los datos relativos al control por grupo profesional de españoles de 1971 [Tabla 18], es decir, del año que supuso el final del boom migratorio, nos damos cuenta de que la construcción es la vertiente que empleó -y con diferencia- a la mayoría de ellos, seguida por la industria hotelera y, en tercer lugar, la mecánica.

¹⁶⁰⁴VILAR, Juan B.; VILAR, María José: *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁰⁵GONZÁLEZ-ANLEO, Juan González: “Una aventura solitaria: La emigración española a Suiza”. En GARMENDIA, José Antonio (Comp.): *La emigración española en la encrucijada. Marco general de la emigración de retorno*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981, p. 353.

¹⁶⁰⁶VILAR, Juan B.; VILAR, María José: *La emigración española a Europa...*, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁶⁰⁷GONZÁLEZ-ANLEO, Juan González: “Una aventura solitaria: La emigración...”, *Op. Cit.*, pp. 382-383.

TABLA 18

Trabajadores españoles sometidos a control por grupo profesional en 1971 (Cifras absolutas y porcentajes)	
Construcción	47.321 (39'6%)
Industrial hostelera	28.660 (24'0%)
Metalurgia y mecánica	15.883 (13'3%)
Servicio doméstico	6.905 (5'7%)
Industria textil	4.124 (3'4%)
Alimentación, bebidas y tabacos	4.111 (3'4%)
Confección	3.479 (2'9%)
Agricultura y horticultura	3.247 (2'7%)
Madera y corcho	3.093 (2'5%)
Relojería y joyería	2.522 (2'1%)
Total	119.345 (100%)

Tabla obtenida de: GONZÁLEZ-ANLEO, Juan González: “Una aventura solitaria: La emigración española...”, *Op. Cit.*, p. 362.

Una vez realizada esta contextualización histórica, corresponde a continuación trazar un recorrido a través de algunas de las realizaciones más señaladas que integran a españoles laborando en la industria de estos tres países. Puesto que una vez expuesto este panorama centraremos la atención, a modo de estudio de caso, en un film francés, comenzaremos por esbozar este camino a través de los casos alemán y suizo, dejando el galo para el final. A tal efecto y, remitiéndonos al país germano para valorar cuál es la imagen que se ha dado, desde el terreno audiovisual, a los trabajadores españoles, es preciso traer a colación las ya citadas entregas de la revista *Imágenes* y del NO-DO¹⁶⁰⁸. En tal sentido, es en *Imágenes* donde se alude a la dimensión laboral de los españoles, en este caso residentes en Frankfurt, una cuestión que se aborda para subrayar su valía como trabajadores y el aprecio que por ellos sentían los alemanes (“*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*”); a causa de esta buena consideración, les dispensaban un trato muy cercano e intercambiaban, en igualdad de condiciones, palabras y alimentos típicos de ambos países. Sin embargo, los españoles no pueden evitar sentir una gran nostalgia por su patria y es por ello que sienten la necesidad de recrearla allí donde se hallen y deseen volver; no obstante, esa voluntad de regresar jamás se debe a unas duras condiciones de vida, a una vivienda deficiente o a encontrarse aislados o no bien integrados, sino que meramente obedece al dolor que experimentan al alejarse de su tierra. Las otras dos noticias incluidas en el NO-DO y referidas a la emigración en

¹⁶⁰⁸ Véanse al respecto las páginas 624-630 de la presente tesis doctoral.

Alemania siguen la senda de la que acabamos de mencionar, pues en el caso de la entrega nº 1047B (1963) se insiste, nuevamente, en la idea de la nostalgia que sienten de España, una cuestión especialmente grave en fechas navideñas; en la noticia nº 1193A (1965) se repite el mismo concepto, si bien en referencia a los obreros españoles residentes en Bad Godesberg. Se muestra, por consiguiente, una imagen sumamente sesgada, pues sea donde fuere, si el español desea regresar a su país no es por encontrarse en unas malas condiciones en el extranjero; de esta manera, se pasa por alto tanto su integración laboral como su condición obrera y se destaca, únicamente, su valía profesional y el deseo que siente por volver a su tierra.

Asimismo, el resto de realizaciones españolas que abordan la emigración a Alemania de una manera contemporánea a la gran ola migratoria, tampoco consideran la dimensión obrera de estos emigrantes, piénsese al respecto en títulos como *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), donde dos personajes secundarios trabajan en una industria, ahorrando para comprar una gasolinera en Belillas; o *Préstamente quince días* (Fernando Merino, 1971), film en el cual ni siquiera se muestra al español en el extranjero sino que, meramente, éste destaca que allí lo suyo le costaba ganar dinero colocando tornillos. En cuanto a las realizaciones posteriores encuadradas en el terreno de la no ficción, sí que de alguna manera éstas tratan la esfera laboral de los emigrados, caso de títulos como *La memoria interior* (María Ruido, 2002), *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (Carmen Comadrán, 2007) o *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005). El primero citado alude a la condición obrera de los padres de la directora, efectuando una lectura en clave biopolítica del empleo de los españoles en Alemania e incidiendo en la importancia de la memoria; incluye, además, no sólo el testimonio de sus progenitores, quienes trabajaron en la Deutsche Carbone en Kalbach (Frankfurt), sino también de tres personas, dos españoles y un italiano, quienes a día de hoy aún siguen en esta fábrica, y de Cristina Scheller, secretaria del sindicato de Carbón AG. El hecho de aludir a la dimensión sindical de los trabajadores españoles es, sin duda, una cuestión relevante en tanto que, justamente en este país, el sindicalismo jugó un papel primordial en la organización de los trabajadores extranjeros en general y de los españoles en particular. De hecho, el sindicato metalúrgico de la IG Metall fue el más relevante de todos, véase al respecto cómo lo plantea Carlos Sanz Díaz en los siguientes términos: “*La mitad de los españoles trabajó en empresas de más de 500 asalariados, y el 27% de ellos lo hizo en firmas de más de 1000 empleados. Se trataba de un entorno laboral fuertemente sindicalizado, con una gran presencia del poderoso sindicato metalúrgico IG Metall, lo que tendría una gran trascendencia para la organización de los trabajadores españoles*”¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁹SANZ DÍAZ, Carlos: “La fuerza de la unión. Sociabilidad...”, *Op. Cit.*, p. 147.

El segundo título citado, *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (Carmen Comadrán, 2007), se focaliza en el contingente de mujeres de la localidad de Béjar que partieron a laborar a Remscheid en los años sesenta, lugar donde se ubicaba la industria Johann Wülfing & Sohn. Si bien no profundiza en su día a día laboral o en cuestiones vinculadas al asociacionismo o al sindicalismo, sí que considera su alojamiento en residencias y cómo fue su paso por esta empresa, siendo justamente la vivienda una cuestión fundamental en tanto que estaba profundamente vinculada a su dimensión laboral. Y es que, tal como ya hemos destacado previamente, tanto en Alemania como en Suiza era habitual proporcionar a los trabajadores un alojamiento precario anejo al lugar de trabajo.

En relación al tercero, *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), en él se subrayan las dificultades laborales con las que tenían que lidiar los españoles, en este caso residentes en Núremberg, pues el trato que recibían era muy estricto y debían trabajar en un entorno sumamente mecanizado. Uno de los testimonios, Josefina Cembrero -el más relevante en tanto que conductor del film- subraya que en el gran almacén Quelle existía un control muy riguroso, tanto que las empleadas eran registradas al salir para asegurarse de que no se llevaran nada, algo que en una ocasión la exasperó y la llevó a romper contra el suelo una tableta de chocolate. Asimismo, también en este film se advierte el papel que desempeñó la emigración para los españoles en términos de formación en el terreno de la lucha por los derechos de los trabajadores, pues se incluye el testimonio de Leonor Mediavilla, una amiga de Josefina, quien permaneció en Núremberg y se ha encargado, justamente, de luchar por los derechos de los obreros, implicándose también en el trabajo social llevado a cabo por parte de Cáritas.

En cuanto a las propuestas germanas que abordan la presencia española, podemos afirmar que, en general, los títulos no se han focalizado de una manera demasiado incisiva en el ámbito laboral de la comunidad que nos ocupa, si bien ello no supone, naturalmente, que en algunas propuestas no se muestre a los españoles trabajando en industrias. Sin embargo, podemos traer a colación un caso planteado en clave de denuncia acerca de las pésimas condiciones en las que laboraban los *gastarbeiters*, nos referimos a *Der Unfall* (Peter Beauvais, 1968). Se trata de un título cuya acción se ubica en la ciudad de Colonia y aborda, desde la ficción, las circunstancias en las que tuvieron que vivir, en esas fechas, los trabajadores extranjeros; concretamente presenta a unos personajes empleados en una excavación en la que muere un español, hermano del protagonista. También a propósito de esta ciudad podemos citar la realización *Aufbruch in ein fremdes Land* (Dieter Oeckl, Sigrid Sünkler, 2002), centrada en el testimonio de tres mujeres que comentan cuál fue su situación laboral cuando, de jóvenes, encontraron trabajo en esta ciudad y, de las tres, una de ellas trabajó en una fábrica, exactamente en la Stollwerk, dedicada a la producción de chocolate; no obstante, también se alude al empleo en el servicio doméstico y la limpieza.

Mencionemos, igualmente, que en las propuestas de Ainhoa Montoya Arteabaro centradas en la emigración española en Hamburgo, también se considera, aunque sea de una manera tangencial o entre varios otros temas, la cuestión laboral, siendo especialmente destacable al respecto la primera de sus tres realizaciones sobre la ciudad hanseática, es decir, *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006). Como ya hemos destacado anteriormente¹⁶¹⁰, en este título se plantea un amplio abanico de asuntos para abordar, en profundidad, la experiencia migratoria de los españoles en Hamburgo, de tal modo que la cuestión laboral es simplemente un tema entre otros tantos. De igual modo, cabe advertir que los diversos testimonios que integran el film trabajaron en diferentes empresas y también en distintas áreas laborales, aunque todos ellos tienen como denominador común el haber sido obreros. En relación al tema que nos concierne, varios de ellos subrayan la cuestión del alojamiento, un asunto casi parejo al laboral en tanto que exponen sus vivencias en las residencias proporcionadas por la propia empresa contratante, comunicando recuerdos positivos y efectuando un buen balance global. En cuanto al trabajo, advertimos que hay testimonios -en este caso procedentes del campo- que subrayan que era más duro el que tenían que desempeñar en España, de la misma manera que muchos coinciden en que no era nada difícil encontrar empleo en Alemania en tanto que había mucha oferta -aunque no era sencillo cambiar de uno a otro, pues el permiso de residencia estaba vinculado a una empresa en concreto- mientras que, en cambio, la escasez de opciones tenía que ver con la vivienda. Asimismo, también se alude a una cuestión harto relevante como es la sindical, puntualizando al respecto uno de los testimonios que, fundamentalmente, aquellos españoles que se unieron a la lucha sindical correspondían a los que ya se habían implicado en política en España y que, por tanto, conocían de primera mano lo que suponía la militancia.

Por otra parte, destaquemos también que, si bien es este título el que de una manera más explícita aborda la cuestión laboral, igualmente ésta se considera en sus otras realizaciones, debiendo traer a colación al respecto *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2011), una propuesta que gira en torno a la segunda generación de emigrados españoles en Hamburgo, la cual permite constatar una cuestión sumamente relevante en cuanto al asunto laboral se refiere. Concretamente se trata de la diferencia de opciones de las que ya gozó la segunda generación, pues si bien en la primera la tónica habitual eran los trabajos en entornos industriales, con respecto a sus inmediatos descendientes la situación ya fue bien distinta: se trataba de personas que dominaban a la perfección el alemán -llegando a comunicarse en él igual o mejor que en español-, así como también ya habían realizado

¹⁶¹⁰ Dedicamos una gran atención a estas tres propuestas, véanse al respecto las siguientes páginas: 676-697.

su educación en Alemania -todos ellos han cursado además estudios superiores- encontrándose plenamente adaptados en la sociedad de acogida. Tal es así que, si atendemos a los trabajos que desempeñan los testimonios de este film, ninguno de ellos ejerce en el sector secundario, pues uno es médico y jefe del servicio de neurología en una clínica; otra es socióloga y trabaja en una universidad; y tres son pedagogos: uno trabaja en una asociación española y en otra internacional, otra labora como autónoma en proyectos pedagógicos vinculados a campos de concentración y la última es terapeuta especializada en adicciones.

El título restante de esta realizadora, *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2008), es el menos interesante en relación a la cuestión laboral; no obstante, es relevante tener en cuenta que varios de los testimonios exponen que ni se consideran ni se sienten emigrantes, pues en todo caso esta condición se circunscribe a su pasado, pero no al presente: ahora están jubilados y se encuentran perfectamente bien integrados en el país de acogida. La jubilación, es decir, el hecho de no tener que trabajar más, les aleja de su antigua condición y, precisamente a propósito de esta circunstancia, podemos traer a colación el film *Die Gastrentner* (Farid Salger, Henry Schmahlfeldt, 1993), una propuesta que se acerca en clave muy distinta a la situación de los trabajadores emigrados jubilados. Si bien en el caso del film de la cineasta española los testimonios corresponden a personas felices de poder descansar después de tantos años de trabajo y que disfrutan de su tiempo libre y viajan, en este caso este título se aproxima a las implicaciones que conlleva el dejar de trabajar: dejar esa dimensión de su vida les supone a varios emigrados experimentar una gran soledad al perder las amistades vinculadas al ámbito laboral.

Por lo que respecta a la representación de los españoles trabajando en industrias suizas, cabe precisar que abordaremos este asunto de una manera muy sucinta, en tanto que ya hemos tenido en cuenta a los *saisonniers* dirigidos a este país y una de las propuestas que considera el tema ya la hemos valorado en el punto precedente. No obstante, podemos destacar que, si bien es cierto que todos los films que tratan la presencia española en este país y aluden a la cuestión laboral muestran a los españoles trabajando en el ámbito industrial, ello no implica que lo desarrollen con detenimiento. De hecho, eso no sucede ni siquiera en aquellos casos presididos por una voluntad de denuncia, piénsese al respecto en un título tan significativo como es *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960), pues las cuestiones que en él se abordan son, mayormente, la situación del alojamiento de los emigrados en Suiza (y en España) y el problema agrario y económico español que desemboca en estas migraciones que, sin embargo, no lograrán solucionar la situación del país de origen.

En otras propuestas la cuestión laboral ocupa un plano muy secundario, mencionemos al respecto una española y otra suiza que lo evidencien. Aludamos en ese sentido a *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), una realización de ficción donde la dimensión migratoria del pasado de dos personajes -uno como hijo de emigrados y otro como protagonista de la emigración- sirve más bien para conectar este tema con la nueva inmigración dirigida hacia España y aludir a la importancia de las raíces culturales. El otro título a destacar es *Album de famille* (Fernando Melgar, 1993), una propuesta documental en la que la cuestión laboral queda ensombrecida en beneficio de efectuar una excelente aproximación a la emigración, preocupada por asuntos de raigambre más bien antropológicos (integración, lugar que ocupan en la sociedad de acogida, autopercepción,...). Asimismo, poco se ahonda en la dimensión obrera en el caso de los dos films de ficción de Carlos Iglesias, dedicados a la emigración española en Suiza, *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) y *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014); no obstante, precisemos que si bien en el primero los protagonistas tienen una experiencia migratoria positiva en todas las vertientes posibles, en la segunda entrega se matiza un poco este asunto, incorporando una secuencia en la que aparecen unos trabajadores italianos a los que no les ha ido demasiado bien, algo que termina de convencer al protagonista de regresar a España y seguir allí con su vida; en ello también le ayuda su edad y las actitudes xenófobas que estaban tomando fuerza en el país, desde comienzo de los años setenta y que, según le informan sus amigos, están poniendo las cosas mucho más complicadas a los emigrantes.

Mayor peso ocupa el asunto laboral en el film de ficción español *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995) en la medida en que se aborda la ideología del protagonista, un español que trabaja en Ginebra en el sector de la construcción. Sin embargo, esta cuestión se considera para que el espectador advierta cuáles son las tendencias políticas del personaje principal, Tomás, unos puntos de vista que cambian de manera radical a raíz de un accidente laboral que sufre; es decir, si aparece trabajando en la obra es para encuadrar este infortunio y no porque interese ofrecer un panorama de la situación laboral de los españoles en Suiza. Es más, la ocupación de este hombre es la de capataz, teniendo precisamente a su servicio a inmigrantes de procedencia extraeuropea, de tal modo que lo que observamos no es la situación de un inmigrante recién llegado en la década de los sesenta sino la de una persona ya perfectamente adaptada en el seno de la sociedad suiza y que ocupa una posición laboral que no corresponde a la de un mero trabajador más. Ello no es óbice, sin embargo, para que en el film se plantee la visión que Tomás tiene del socialismo, pues una vez logra obtener la nacionalidad, antes de sufrir el accidente, entabla una conversación con sus dos hijas especificándoles que si ha optado por hacerse suizo es simplemente por un tema monetario, por seguridad y dinero; clarifica, además, que le da lo mismo ser español, suizo o turco, algo que le diferencia de su padre, quien decía que sólo se puede ser de un sitio y que, cuando se deja de ser de

él, el resto ya no importa. Estas frases provocan que una de sus hijas, Marie, a propósito de la cuestión del dinero, le espete que habla como una multinacional, algo que exaspera a Tomás, quien se considera un hombre de izquierdas; por otra parte, las palabras aludidas de su abuelo llevan a Thérèse a decirle al protagonista que estas ideas hoy en día están desfasadas: la gente quiere ser de un sitio y no moverse, de la misma manera que su concepción del socialismo ya no existe. Por ende, podemos afirmar que nos encontramos ante la representación de un emigrante con conciencia política. Esto es relevante pues, a propósito de ello, debemos tener presente que, en varias ocasiones, hay referencias a la lucha política que llevó a cabo el padre del personaje principal en la resistencia española. Sin embargo, sostenemos que a Tomás este bagaje ideológico le viene más bien heredado de su progenitor que adquirido a través de su experiencia como emigrado o de su condición obrera¹⁶¹¹.

Un caso distinto, por consiguiente, del que encontramos en *Plans Fixes: Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), una propuesta centrada en el testimonio de una española que, gracias a su dimensión de emigrante, adquirió conciencia social y política. En cambio, su entorno laboral no fue el más propicio para ello, pues trabajó en el servicio doméstico; no obstante, desde un primer momento sintió la necesidad de integrarse y poder comunicarse en francés, de ahí que se apuntase a la Universidad Obrera para aprenderlo. Más adelante llegó a enseñarlo ella misma a través del movimiento asociativo, es decir, en el marco del Club de Mujeres Mariana Pineda. Sin embargo, aquello más interesante es que esta mujer se integrase en la Asociación de los Trabajadores Españoles en Suiza (ATEES), uno de los grupos más significativos que existían relativos a la oposición española. Destaquemos, además, que esta asociación se fundó en 1968 en entornos cercanos al Partido Comunista y su objetivo era el de crear una organización que uniera las diferentes asociaciones españolas. Ello podría conducirnos a acercarla al caso de la FACEEF en Francia, pero si bien ésta estaba vinculada a la Embajada española en París, la asociación suiza careció, en todo momento, de cualquier tipo de soporte por parte de las autoridades franquistas¹⁶¹². Volviendo al testimonio de esta mujer, también luchó a favor de los derechos de los emigrantes, una acción que desempeñó en el marco del Centro de Contacto Suizo Inmigrantes, encontrándose incluso tras la creación del mismo. Por tanto, hemos optado por traer a colación este título en la medida en que pone de manifiesto que, si bien los ámbitos industrializados eran más propicios a

¹⁶¹¹La cuestión del impacto que tuvo para la segunda generación el exilio de sus padres es un asunto que hemos abordado en este estudio en varias ocasiones, destaquemos especialmente al respecto las páginas 388-393.

¹⁶¹²La importancia y características de esta asociación aparecen bien estudiadas en: FARRÉ, Sébastien: "Emigrantes españoles en Suiza: movilización y militancia". 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. 195-230.

que los obreros desarrollasen esta concienciación, también formaron parte de estas asociaciones y, de una manera muy activa, personas vinculadas al sector terciario.

Llegados a este punto, aludamos simplemente, de nuevo, a la existencia de numerosos materiales que abordan el caso de los *saisonniers* en Suiza, es decir, de los emigrados que se encontraban en el país bajo este permiso, una cuestión que ya hemos valorado en el punto precedente¹⁶¹³.

Trazado este panorama a propósito de los casos alemán y suizo, atendamos a continuación al francés, considerando, someramente, algunos títulos para, luego, efectuar un estudio de caso de la ya citada producción de Armand Gatti. Comencemos, empero, por señalar algunas de las propuestas que creemos más interesantes por lo que a la representación de españoles trabajando en el ámbito industrial o en obras se refiere; un terreno que, como ya hemos visto, históricamente no reunió a muchos españoles hasta la ola migratoria de los años sesenta. Por consiguiente, en aquellas realizaciones anteriores a estas fechas, de entrada, no deberíamos encontrar demasiadas imágenes de éstos; no obstante, constatamos que, si bien es cierto que no les vemos trabajando en industrias, sí que aparecen en varias ocasiones laborando en la edificación de grandes infraestructuras y obras de ingeniería. Más exactamente, nos referimos a su presencia en títulos producidos entre los años treinta y cincuenta que giran en torno a la construcción de presas, pues en este ámbito sí que encontramos interesantes realizaciones en las que se advierte su condición obrera.

Empecemos por referirnos al respecto al film *Métamorphose* (Jean-Claude Bernard, 1934), una propuesta de 16 minutos focalizada en el levantamiento de la presa hidroeléctrica de Sarrans, ubicada en el Aveyron (región del Languedoc-Rosellón-Mediodía), consistente en una barrera entre el río Truyère y el Brommat. De hecho, en 1930 ya se logró desviar el curso fluvial del primer mencionado, así como secar su cauce y alargar el canal, proyectándose la idea de crear una presa de tamaño ingente para esa cronología y que, de hecho, retendría el agua durante nada menos que treinta y cinco kilómetros de largo, suponiendo sumergir en agua otros treinta y cinco kilómetros¹⁶¹⁴. Evidentemente tal empresa se dotó de gran oficialidad, de ahí que su inauguración, celebrada el 17 de junio de 1933, fuese oficiada por el presidente de la República Albert Lebrun, entrando en activo en 1934. Para poder construir una presa de gravedad de tal envergadura fue preciso, naturalmente, emplear gran cantidad de trabajadores y se recurrió a mano de obra extranjera de diversas nacionalidades. Un asunto que, en el film, se plantea en términos encomiásticos, destacando que la

¹⁶¹³Véanse al respecto las páginas 701-708, 748-750, 757-761, 764-765, 894-896, 923-929 de este estudio.

¹⁶¹⁴Un estudio detallado sobre las construcciones hidroeléctricas de esta región realizado justamente en los años treinta y que considera el caso de esta presa es el siguiente: GARIEL, Maurice: "Les installations hydro-électriques géantes de la Société des Forces Motrices e la Truyère". *Revue de géographie alpine*, vol. 20, núm. 2, 1932, pp. 371-381.

convivencia de distintas nacionalidades no contribuye sino a configurar un entorno agradable y donde el empleo de distintos lenguajes no supone, en absoluto, problemas de comunicación en una atmósfera global de entendimiento y bienestar. Todas estas cuestiones son subrayadas mediante la voz en *over* que acompaña la realización, cuyo comentario corrió a cargo de Roger Leenhardt. Igual que sucedía en una de las cartelas que abrían *Toni* (Jean Renoir, 1934), también en este caso se alude a Babel para comunicar la variada procedencia de los operarios, pues en relación a la cantina sita en la obra se pronuncia lo siguiente: “*La cantine, véritable tour de Babel: toutes les races, toutes les langues*”; asimismo, también se describe la alimentación de éstos (“*Le déjeuner, service rapide: la côtelette aux haricots et le litre de vin rouge. Le tout pour 12 francs par jour*”), contribuyendo, en conjunto, a describir positivamente la vida de los obreros, hecho que queda reforzado por las



Fig. 249



Fig. 250

imágenes que se muestran de éstos, viviendo felizmente en comunidad [Fig. 249-250]. Advertamos, también, que esta película es una versión reducida de *Terre soumise* (Jean Claude Bernard, 1932), un film de corte institucional cuya función era, justamente, la de fomentar esta construcción hidráulica. Sin embargo, la versión de *Métamorphose* tuvo un cierto recorrido en cuanto a exhibiciones se refiere, pues en el marco de la Exposición de París en 1937 obtuvo el premio al mejor documental, así como en 1938 consiguió una mención especial en la Bienal de Venecia. Una propuesta que, sin duda, loaba el gran esfuerzo común y el poder del trabajo colectivo en pos del desarrollo, anticipando las actitudes promovidas por el Frente Popular.

También a propósito de la construcción de otras presas y obras de ingeniería, debemos traer a colación *L'or du Rhône* (François Villiers, 1950), un film cuya duración alcanza los 20 minutos y gira en torno a la creación de distintos embalses situados en el valle del Ródano, de entre los cuales sobresale, especialmente, la creación del canal de Donzère-Mondragon. Éste era una suerte de proyecto faraónico en cuanto a longitud, pues medía 24 kilómetros, empezando en Donzère, una comuna francesa ubicada en el departamento de Drôme, en la región Auvernia-Ródano-Alpes, y concluyendo en Mondragon, una comuna perteneciente al departamento de Vaucluse y, por tanto,

de la región Povenza-Alpes-Costa Azul¹⁶¹⁵. Las obras comenzaron en 1947 y terminaron en 1952, es decir, posteriormente a la factura de la película; no obstante, aquello que le interesa a la realización no son tanto los resultados o la activación de estas infraestructuras como remarcar la posibilidad de la puesta en marcha del plan Monnet y todo lo que ello implica: la modernización de esta zona por medio de prever la construcción de veintidós presas. Nada sorprendente si tenemos en cuenta que se trata de una propuesta de corte institucional auspiciada por parte de la *Economic Cooperation Administration*, una agencia gubernamental de los Estados Unidos cuya misión fue la de administrar el Plan Marshall. En este contexto, el Ródano se convirtió en un factor clave sobre el que desplegar un ambicioso proyecto de ingeniería llevado a cabo por la *Compagnie nationale du Rhône* que pretendía que el río fuese navegable y, al mismo tiempo, se convirtiese en un punto fundamental en la producción de electricidad; todo ello en consonancia, pues, con el desarrollo de la energía que en ese momento se consideraba moderna y por la que el país creyó conveniente apostar. Tales obras requerían, naturalmente, una cantidad extraordinaria de mano de obra y se recurrió, de manera muy importante, a la extranjera, llegando a explicitar el narrador que los obreros vinieron de todas las partes de Francia y Europa; esta cuestión se aborda exactamente en los siguientes términos: “*Des milliers d’ouvriers spécialisés et des manœuvres étaient nécessaires. De tous les coins de France et de l’Europe, il en vint 7.000 qui étaient appelés à vivre cinq ans sur cette terre bouleversée*” [Fig. 251-252].

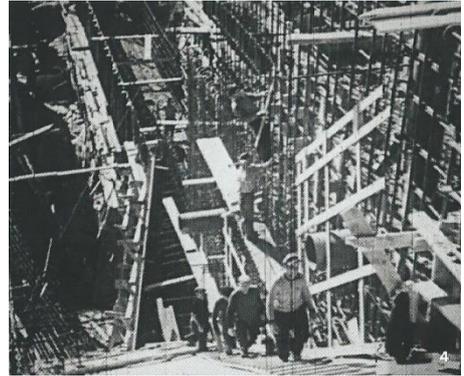


Fig. 251



Fig. 252

También de esta cronología aludamos a un título relativo a la edificación de este tipo de obras que, geográficamente, nos ubica en una zona muy cercana a la de la última propuesta considerada, nos referimos a *Provence, terre de peuplement* (Jean Hubinet, Fernand Pelatan, 1950). Se trata de una realización de 30 minutos de duración que no únicamente se acerca a obras de ingeniería, sino que valora la situación de distintas regiones y ciudades provenzales. Por consiguiente, estamos ante un film centrado en el desarrollo de este territorio y, por tanto, aborda la

¹⁶¹⁵Existe variada bibliografía sobre esta construcción, mencionemos dos de las propuestas más relevantes al respecto, la primera por la profundidad con la que aborda el tema y la segunda por su visión contemporánea a los hechos: TRUC, Georges: *L'eau en Vaucluse. Origine, fonctionnement, potentiel et qualité des réservoirs aquifères*. Aviñón: Éd. Conseil Général de Vaucluse, 1991; VEYRET-VERNER, Germaine: “Trois faits marquants dans l'équipement hydro-électrique du Sud-Est de la France”. *Revue de géographie alpine*, vol. 40, núm. 40-3, pp. 509-514.

construcción de importantes empresas hidráulicas, concediendo una especial atención al citado caso de Donzère-Mondragon. Su misión, no obstante, siempre es la de loar el colosal progreso de esta región en su globalidad dado que también era, igual que la película de François Villiers, una iniciativa institucional. Esta cuestión se advierte, de manera evidente, a la luz de las siguientes palabras pronunciadas por el narrador: *“Ce reportage a été réalisé à la gloire de la Provence, pays de la lumière et de la douceur de vivre, qui devient une terre de peuplement”*. Además, tal como sucedía en los films que acabamos de comentar, se valora positivamente el trabajo en común desarrollado por obreros de distintas nacionalidades, algo que se aborda tanto en relación a su labor en este tipo de construcciones como vinculado a tareas desarrolladas en un marco más urbano; al respecto, es ejemplar la siguiente consideración expuesta por la voz en *over*, aludiendo justamente a la presencia de españoles y concerniente a los obreros especializados: *“Est-il provençal, espagnol, italien? Car des spécialistes de sept nationalités, des Italiens aux Hollandais, sont venus a se*



Fig. 253

joindre aux bâtisseurs du nouveau Rhône”. En relación a los emigrantes que trabajaban en pos del desarrollo de la región en marcos urbanos, se destaca la reconstrucción del puerto de Marsella, una cuestión que se aborda al asegurar que *“Marseille ne possède que deux monuments, la mer et le soleil, et un outil de travail, son port, le premier port de France qu’il fallut reconstruire en grande partie. Cette reconstruction record est*

d’ailleurs connue de tous les marins du monde”, añadiendo que *“C’est toujours au Vieux-Port que bat le cœur de Marseille. Venus de tous les coins du globe, des milliers d’hommes ont fait de Marseille un port d’attache, faisant de cette vivante cité un véritable creuset de réconciliation universelle”* [Fig. 253].

Puesto que hemos sugerido un ambiente portuario, mencionemos un film que, desde la ficción y realizado en 1960, también se acerca a los trabajadores de un astillero, nos referimos a *Le bonheur est pour demain* (Henri Fabiani, 1960), cuya acción se ubica en Saint Nazaire, comuna francesa perteneciente al departamento del Loira Atlántico y, por consiguiente, a la región del País del Loira. Si bien el personaje principal es un francés, llamado Alain, también ocupa un lugar muy interesante para la trama un español, José, un carenero que entabla amistad con el protagonista. Más allá de cuestiones argumentales triviales para nuestro estudio, destaquemos que Alain es un joven que ha abandonado a su familia burguesa, arruinada por el juego; cansado de la vida que lleva, tiene tentaciones de suicidarse lanzándose al agua. Sin embargo, tiene la fortuna de cruzarse con José, quien le impide realizar tal acto y le acoge en su casa para que éste pueda reflexionar si desea

quedarse en Saint-Nazaire o irse a Brest, naciendo entre ambos una gran complicidad. El español aparece representado como un hombre sincero, generoso, hospitalario y alegre, quien distraerá a su nuevo amigo con su guitarra. También se mezcla en esta historia Annie, la secretaria del astillero, joven con la que Alain tiene un romance. Éste, tras intentar trabajar de carenero, es convencido por el padre de la chica para que parta a París a proseguir sus estudios de ingeniero. No obstante, más allá de estas cuestiones ligadas a la trama, aquello más interesante del film es la imagen que ofrece de las atarazanas en un momento que, históricamente, corresponde a la botadura del barco *France*, un acto al que asistió el presidente de la República francesa, el general de Gaulle, el 11 de mayo de 1960. La realización muestra, en su apertura, la gran cantidad de gente que fue a presenciarlo, orgullosos de esta construcción de la *Compagnie générale transatlantique*, en esa época el barco más grande del mundo. Y es que, de hecho, la película presenta sugestivas imágenes del astillero y de la vida portuaria, pues no en balde Henri Fabiani tenía una cierta trayectoria en el ámbito de la realización de documentales. En realidad, antes de definirse como una propuesta de ficción, este proyecto iba a ser un cortometraje documental sobre la industria naval de esta ciudad, destinado a que los profesores de enseñanza técnica lo proyectasen. Sin embargo, al final se optó por realizar un largometraje de ficción y, si bien es cierto que visualmente hay muchos planos que nos muestran el aspecto y características del puerto, en términos argumentales se ofrece una imagen muy feliz de la condición obrera, ensalzando el trabajo común y proponiendo una visión humanista -por no decir idealista- de las relaciones que se establecen entre los distintos obreros, todos ellos gente no sólo preocupada por realizar su faena sino excelentes personas, seres solidarios que laboran colectivamente haciendo gala de compañerismo y bondad.

Una propuesta que se encuentra lejos, por tanto, de mostrar tensiones, problemas laborales, presencia sindical o actividades políticas, algo que no deja de ser significativo si tenemos en cuenta que, justamente en este espacio, tuvo lugar un hecho relevante en el contexto de la posguerra: la huelga de los astilleros navales de 1955. Tal conflicto arrancó en 1954, a causa de la decisión que tomó la dirección de remunerar a los soldadores mediante un sistema de pago de bonificaciones, algo perjudicial en un tipo de empleo que no funcionaba en cadena. Así las cosas, la pugna llegó a su cima el primero de agosto de 1955, especialmente en Penhoët, produciéndose enfrentamientos entre las fuerzas del orden y los trabajadores. Estas lides, maravillosamente descritas por parte de Louis Oury en un clásico de la literatura obrera como es *Les Prolos*¹⁶¹⁶, precedieron la huelga de los astilleros navales de Nantes, unos sucesos que, en este caso, sí que terminaron con mayor violencia y que, en el ámbito cinematográfico, aparecen representados en el film *Una habitación en la ciudad* (*Une chambre en ville*, Jacques Demy, 1982). En el largometraje de Henri Fabiani, sin

¹⁶¹⁶OURY, Louis: *Les prolos*. Paris: Éditions Denoël, 1973.

embargo, no se representa tensión alguna en beneficio de mostrar este espacio como un lugar en el que se trabaja con esfuerzo, pero de un modo felizmente colectivo, donde la bondad y solidaridad son las características fundamentales de los obreros, en general, y de José en particular. Este personaje está interpretado no por un actor español sino por un italiano, el célebre guitarrista de jazz Henri Crolla, quien moriría poco después del rodaje de este film; asimismo, quien da cuerpo al personaje principal es Jacques Higuélin, músico a quien Henri Crolla le dio ciertas lecciones de guitarra, de ahí que sea relevante que en la película toquen tal instrumento. Un instrumento que, por otra parte, reencontramos en numerosos documentos fílmicos tanto sobre la emigración española como italiana; piénsese al respecto, por ejemplo, en dos títulos considerados en esta investigación como son *Toni* (Jean Renoir, 1934) [Fig. 217] y *Saisonniers d'Espagne* (Claude Goretta, 1963) [Fig. 243], en ellos, tocar la guitarra es sinónimo de transportarse a la cultura y ambiente de los países de origen.

Volviendo a la construcción de presas y a la década de los años cincuenta, refirámonos, para terminar con este asunto, a *Niebla en las cumbres* (La meilleure part, Yves Allégret, 1955), un título que, a pesar de no centrarse todo él en una de estas obras hidráulicas, en su trasfondo encontramos la creación de un embalse en Savoya, una empresa que se constituirá en un elemento esencial para el desarrollo argumental del mismo. A propósito de esta película, ya anteriormente hemos destacado que se trata de una adaptación de la novela homónima de Philippe Saint-Gil, así como hemos precisado que, a pesar de presentar obreros italianos, dado que se trata de una producción franco-italiana, el director tuvo un especial interés en que apareciera un actor español¹⁶¹⁷. No obstante, aquello que nos interesa en este punto es tener presente que el rodaje se desarrolla en la presa del Plan d'Amont, en Aussois, es decir, en una comuna perteneciente al departamento de Saboya y, por tanto, en la región Auvernia-Ródano-Alpes. Esta construcción finalizó en 1956 y, de manera parecida a como lo hicieron los otros films que acabamos de comentar, esta producción refleja las distintas fases de ejecución del proyecto, así como las buenas relaciones que se establecen entre los obreros de distintas nacionalidades. Todo ello se articula a partir de un argumento que gira en torno a un ingeniero que, a pesar de encontrarse enfermo, se esfuerza al máximo para poder dar lo mejor de sí y llevar a buen término esta magna empresa. Del mismo modo, lucha a favor de una mejora salarial para los trabajadores quienes, a su vez, laboran sin descanso para lograr el buen devenir de la obra¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁷Véase al respecto la página 569 de esta investigación.

¹⁶¹⁸ Mencionemos que existen otras propuestas en torno a la construcción de presas que, sin embargo, no toman en consideración la procedencia o nacionalidad de los obreros; piénsese al respecto en un título como *Opération Béton* (Jean-Luc Godard, 1958), a propósito de la presa de la Grande-Dixence, la presa de gravedad situada a mayor altitud del mundo. En este caso el film se centra en las obras que se llevan a cabo y particularmente en la fase de hormigón, indicando únicamente que los obreros trabajan mano a mano para

Valoradas estas películas focalizadas en obreros de variadas nacionalidades trabajando en grandes obras de ingeniería, acto seguir cabe mencionar que existen varias propuestas de corte documental que se acercan a la presencia de españoles laborando en Francia, valga a modo de ejemplo una realización como *Une terre, des hommes (1-Les Cheminées fumantes / 2- Des bras pour les usines / 3- Les Nouveaux Horizons)* (Michel Mees, 1997), a propósito no únicamente del caso español sino en relación a obreros de numerosas procedencias trabajando en Francia; de este film existe una versión de mayor duración denominada *Visages d'exil: un siècle d'immigration*. Naturalmente, ésta no es sino una película de entre las varias que podríamos citar que reflejan la presencia obrera española en el Hexágono junto a personas de otras nacionalidades; no obstante, citemos un título al respecto, ya mencionado en el punto dedicado a los trabajadores agrícolas, que también concierne a la presencia de españoles en ambientes industriales, nos referimos a *Une chaîne sans fin* (Nabila Amghar, Corine Wable, 2007). Insistimos que éstos no son sino algunos títulos de entre los varios que podríamos traer a colación, en los cuales la dimensión laboral de los españoles es un asunto más entre varios relativos a su condición emigrada.

En cambio, acto seguido estudiaremos una propuesta que tiene un mayor interés, en tanto que no únicamente alude a la presencia española en el marco de un ambiente obrero poblado por gentes de múltiples nacionalidades, sino que aborda, con mayor detalle, el rol de éstos en una fábrica en concreto. Nos referimos a un material televisivo titulado *Ils sont trois millions de travailleurs étrangers* (Pierre Mignot, 1964), de 15 minutos de duración, perteneciente a la emisión *Sept jours du monde*, de la cadena ORTF1. Las razones por las cuales hemos optado por destacar esta realización podemos resumirlas en las dos siguientes: por vehicular la idea de la existencia de unos trabajadores considerados como “deseables”, en contraposición con el resto, y por presentar la emigración de estos obreros “deseables” como beneficiosa tanto para ellos mismos como para los patrones franceses que los emplean, si bien cabe regularla como es debido. A continuación desarrollaremos estas consideraciones, empezando, sin embargo, por atender a la sinopsis que nos ofrece de este material la página web del INA, pues en ella se alude a la presencia de españoles, si bien lo hace de una manera neutra y contextual, sin concretar las intenciones subyacentes en la propuesta: “*La population étrangère en France est estimée à 2 millions, non compris les Algériens qui bénéficient d'une clause de libre circulation et représentent 800 000 personnes. Parmi eux, les actifs représentent 1 million de travailleurs. L'expansion économique de la France nécessite le renfort de l'immigration, du fait du refus des travaux pénibles par les Français et des besoins des régions industrielles en main d'œuvre. Enquête auprès d'immigrés venus avec un contrat de travail, des Espagnols, des Grecs sous-payés dans leur pays, des Portugais venus du bassin minier belge à*

llevar a buen puerto su cometido, señalando lo siguiente: “*un millier d'hommes luttent en se donnant la main*”.

cause du chômage, des Africains aussi. Les immigrés clandestins, la plupart algériens s'entassent dans les bidonvilles."

Si pasamos a examinar propiamente el contenido de esta realización, debemos destacar que empieza con una voz en *over* que pronuncia las siguientes palabras, mientras se muestran primeros planos de emigrantes de distintas procedencias en el momento de la comida: "*À l'usine, à la cantine, un ouvrier sur trois n'est pas français*". Podría parecer, *a priori*, que estamos ante un material preocupado, esencialmente, por cifras y estadísticas, no obstante, éstas se emplean únicamente para acompañar un mensaje muy claro, que pasa por efectuar distinciones entre la propia comunidad inmigrada según nacionalidades, empezando por distinguir tres tipologías que el narrador se encarga de diferenciar en los siguientes términos: "*Parmi ces trois millions de personnes, il y a ceux qui sont recrutés à l'étranger et qui viennent chez nous sous contrat, il y a ceux qui la France est ouverte librement par les accords d'Évian ou les accords de coopération, et enfin, il y a ceux qui franchissent clandestinement nos frontières*". Más adelante, se incluye una entrevista con un dirigente de la industria Simca, el cual expone que tiene contratados extranjeros comisionados y que tal hecho resulta también en una "*espèce de promotion sociale*"¹⁶¹⁹. Especifica que la mayoría de los emigrados que trabajan en esta fábrica nunca habían laborado en la industria automovilística y que, la mayoría de ellos, corresponden a trabajadores agrícolas, de ahí que ellos se encarguen de formarlos. Asimismo, añade que tienen contratadas a personas de unas treinta y cinco o treinta y seis nacionalidades distintas, concretando que, en principio, están aquí dos años y luego se marchan para poder comprarse un terrenito en su país o bien mejorar su propiedad en el caso de que posean una. El narrador se encarga de explicitar que se trata de obreros inmigrados legalmente y que gozan de un contrato de trabajo que les asegura su salario; dicho esto, se muestran imágenes de la llegada de un autocar y del exterior e interior del edificio donde se alojan para, acto seguido, ceder la palabra a los emigrantes, empezando por un español y luego uno de los portugueses, todos ellos situados en la habitación que comparten y sentados en la cama. La primera pregunta que les plantea el periodista es la siguiente: "*Pourquoi êtes-vous venus en France?*", a lo que el español responde lo siguiente: "*Le travail c'est moins dur et ça gagne un peu plus ici!*"; asimismo, responde afirmativamente a la cuestión de si puede mandar dinero mensualmente a su país, concretándolo en 3000 francos. Por otra parte, el periodista se dirige al intérprete para que le pregunte al portugués lo siguiente: "*Ils gagnent ici en trois heures ce qu'ils gagnent en une journée au Portugal?*", éste contesta con total convencimiento "*Si, si, si!*".

¹⁶¹⁹Exactamente lo expresa en los siguientes términos: "*À Poissy, il y a 14.000 ouvriers et nous avons un peu plus de 5.000 travailleurs étrangers. Un tiers des ouvriers étrangers sont commissionnés, c'est-à-dire qu'au lieu d'être horaire, ils ont les mêmes avantages qu'un ouvrier qui est mensuel. Alors ça apporte beaucoup de choses et vous avez pu constater cette espèce de promotion sociale à laquelle nous sommes attachés...*".

Además de estas personas, también se interroga a otros testimonios, pero lo más interesante a tener en cuenta es que, a partir de este punto, la propuesta centra su atención en los *bidonvilles*, especificando el narrador que están habitados por personas procedentes de antiguas colonias, aludiendo a africanos, árabes y argelinos, definiendo estos espacios como “*grandes cités d’employés*”. Las palabras de los entrevistados en estos entornos distan mucho de las que pronunciaron los españoles y portugueses, así como las imágenes de los espacios insalubres en los que habitan nada tienen que ver con la habitación de aquellos. En este caso, un hombre procedente de Túnez explica que carece de trabajo, está enfermo y, sin embargo, necesita dinero para mandarlo a sus tres hijos; otro lamenta no tener ni agua ni electricidad, comentando que viven como perros. Igualmente, fuera de este *bidonville*, se muestra un viejo edificio en el que habitan numerosas personas en pisos pequeños, dando la palabra a un africano que comunica que, si careces de trabajo, vives en lugares misérrimos; por su parte, el narrador se encarga de subrayar que los africanos ignoran la lengua y muestran una incapacidad profesional, de tal modo que, a pesar de su voluntad, pasan a formar parte de lo que denomina “*une sorte de sous-prolétariat*”, debiendo alojarse en lugares inhabitables y sin esperanza de mejora. De igual modo, se muestra el espacio en el que habitan los portugueses que han llegado al país de manera clandestina, especificando que esta etapa comienza con la ira, no hacia Francia, sino hacia la vida que tienen que llevar hasta conseguir regularizar su situación. Sin embargo, tras ver unas imágenes, se le pregunta a una mujer qué le parecen las condiciones en las que viven, respondiendo ésta que son mejores que las de Portugal, así como otra pormenoriza que, si su casa no está demasiado bien, todavía las hay de peores. Señalemos también que no sólo se cede la palabra a emigrados, sino también a franceses que viven al lado de estos emigrantes y que les reprochan el ruido o la suciedad. En este orden de cosas, una persona en concreto puntualiza que ahora que son más numerosos, se manifiestan arrogantes y son peligrosos, así como sucios y apestosos porque no se lavan.

Recogidas todas estas imágenes y declaraciones, la voz en *over* pretende clarificar y dar forma a un mensaje a partir de todo lo visualizado, especificando que, tras haber explicado los problemas de estos tres millones de trabajadores y después de lo que acaba de ver el espectador, se advierte que aquellos que tienen trabajo y alojamiento casi no tienen dificultades de adaptación ni viven al margen de la civilización. Además, a propósito de los emigrantes procedentes de países con los que Francia tiene libre circulación, se añade que quizás existe un peligro de saturación y que, tanto por el bien de éstos como para los franceses, debería lograrse que puedan venir con total garantía de empleo y alojamiento. De hacerlo así, “*peut-être disparaîtraient les bidonvilles et l’animosité qui les entoure, comme ils ont disparu pour cet ouvrier espagnol*”, cediéndole la palabra

a un hombre de dicha nacionalidad -muy bien vestido- [Fig. 254] que pone el broche final a la realización, subrayando cuáles son los emigrantes deseables en tanto que son los que pueden integrarse bien en la sociedad francesa. A tal efecto, el entrevistador le pregunta lo siguiente: “*Quel est votre niveau de vie, disons, vous avez un appartement, une voiture...?*”, respondiendo el español en los siguientes términos: “*J’ai une voiture, un appartement, une femme, un enfant... je suis content, je suis heureux!*”. Igualmente, también se le plantea si le molesta encontrar aquí lo que no puede tener en su país, respondiendo el emigrante de



Fig. 254

manera afirmativa (“*Eh... si, ça m’ennuie un peu comme même, je préférerais dans mon pays, on aime toujours mieux son pays comme même*”) y termina por dirigirle una pregunta clave: “*Et vous retourneriez dans votre pays le jour où vous aurez économisé un peu?*”; la respuesta del entrevistado subraya, precisamente, la tesis defendida por la realización de la buena integración de los españoles: “*Franchement, non. J’ai un fils ici, je préfère faire son éducation ici*”.

A partir de todo lo comentado, fácilmente se verifican los objetivos que, como hemos destacado, presiden la propuesta¹⁶²⁰, unas cuestiones que ya se advierten por luz natural en la secuencia dedicada a los españoles que trabajan en Simca. Esta idea está muy bien valorada y queda perfectamente sintetizada en las siguientes palabras de Édouard Mills-Affif que transcribimos a continuación y con las cuales terminamos el análisis de esta realización: “*On n’en saura guère plus du parcours de ces ouvriers. La description à l’image de leur cadre de vie, ajoutée à leurs paroles succinctes, suffit, il est vrai, à confirmer les propos du dirigeant de Simca, à savoir que les premiers bénéficiaires d’une politique de contrôle des flux migratoires sont les immigrés eux-mêmes. Non seulement ils peuvent, grâce à leur travail, gagner nettement plus que dans leur propre pays, envoyer une bonne partie de leur salaire à leur famille, mais en outre, l’État et les employeurs*

¹⁶²⁰Unas ideas muy parecidas las podemos encontrar en otra propuesta televisiva, concretamente nos referimos a un reportaje perteneciente a la emisión *Au-delà de l’écran*, de 14 de junio de 1967, dedicado a Mario Latre. Éste, era un emigrante español que trabajó en el ámbito de la construcción, si bien logró cierta notoriedad gracias a su habilidad por el cante al ganar un concurso televisivo, una situación que le permitió grabar varios LPs de *bel canto*. Este documento, igual que el que acabamos de comentar, redundaba en la misma perspectiva que defiende que, si uno es un buen trabajador, se puede lograr el éxito y ser feliz en Francia; así, se omite cualquier referencia o imagen relativa a sus condiciones laborales. Por ello, se filmó en casa de este emigrante, mostrándole alegre y cantando, ataviado primero con una bata blanca de pintor y luego vestido para una actuación, terminando la realización con éste interpretando “*La Plume au vent*”. Sobre los fines comunicativos de esta iniciativa, son muy interesantes las siguientes reflexiones de Bruno Tur: “*De las condiciones de trabajo de los obreros de la construcción, nunca se dirá nada en este reportaje que se limita a mostrar el éxito de un inmigrante en Francia: telespectadores llegados del extranjero, ¡el sueño es posible! Basta ser un buen inmigrante, un buen trabajador, como lo es este español, como lo son en adelante, para los franceses en los años 1960, los inmigrantes del sur*”, en TUR, Bruno: “*Esterotipos y representaciones sobre la inmigración española en Francia*”. En AA.VV.: *Un siglo de inmigración española en Francia*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en El Mundo, 2009, p. 138.

*français leur garantissent logement, formation professionnelle et promotion sociale. Tout le monde y gagne, pourvu que cette immigration soit désirée et contrôlée. C'est cette idée qui sera martelée tout au long du reportage*¹⁶²¹.

Comentada con cierto detenimiento esta película por el interés del mensaje que en ella subyace, centremos acto seguido nuestra atención en la realización que hemos elegido para efectuar un estudio de caso, es decir, uno de los films que integran *Le lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti, 1975-1977), *L'oncle Salvador, film espagnol*¹⁶²². Sin embargo, para poder comprender adecuadamente este título, es preciso tener en cuenta el objetivo de esta iniciativa en su globalidad, en la medida en que se trata de un proyecto cuya finalidad era ceder la palabra a los obreros de distintas nacionalidades, ubicados en Montbéliard, para que cada una de las diferentes comunidades idease su propio film. Es decir, se focalizaba en los trabajadores de esta comuna donde se encontraba la fábrica Peugeot, o sea, en el departamento de Doubs y, por tanto, en la región de Franco Condado. En total se realizaron ocho películas, cuyos títulos son los siguientes: *Montbéliard*, una suerte de introducción al proyecto y que actúa como marco común para los films de cada comunidad; *Le Premier Mai*, realizada por polacos; *Arakha*, correspondiente a los marroquíes; el ya citado *L'Oncle Salvador*, ideada por españoles; *La Difficulté d'être géorgien*, planteada naturalmente por los georgianos; *La Bataille des 3 P.*, a cargo de yugoslavos; *Montbéliard est un verre*, configurada por italianos; y *La Dernière émigration*, propuesta que clausura el conjunto.

Estamos ante una iniciativa muy interesante en su conjunto en tanto que aborda la cuestión de la condición obrera, acercándose no sólo a las comunidades emigradas para ofrecer una determinada imagen de éstas, sino que, directamente, les concede la oportunidad de comunicar su propio relato, es decir, de definirse a ellas mismas y transmitirlo. Supone, por tanto, una opción muy distinta de todas las comentadas en tanto que cambia absolutamente el punto de vista: éste se invierte para que los emigrados gocen de los medios necesarios para presentarse y representarse a sí mismos. Por otra parte, también es especialmente relevante para nuestro estudio, tal como señalaremos un poco más adelante, en la medida en que el film realizado por los españoles traza sólidas conexiones entre los emigrados y los exiliados, a causa del peso e importancia que tiene la Guerra Civil para una de las personas clave de la propuesta.

En cuanto a la relevancia y singularidad de esta película en su conjunto, son muy ilustrativas las siguientes palabras de Nicole Brenez: *“Imaginez un film conçu pour être celui des ouvriers*

¹⁶²¹MILLS-AFFIF, Édouard: *Filmer les immigrés. Les représentations audiovisuelles de l'immigration...*, Op. Cit., p. 113.

¹⁶²²El guión completo en versión manuscrita, de nada menos que 252 páginas, puede consultarse digitalizado en los fondos de la Bibliothèque de l'Université Paris 8, concretamente en el siguiente enlace: <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/re/notices/113862-Lion-sa-cage-et-ses-ailes-Le-.html>

immigrés. Pas un film sur, ni seulement pour, un film bien sûr avec, mais plus profondément selon les ouvriers. Imaginez un film dont la perspective ne consiste pas à assigner des identités et confirmer des découpages sociaux, mais à affirmer des singularités: opinions, croyances, sentiments, présences à soi-même et aux autres. Imaginez un film qui reconfigure entièrement les réflexes identitaires usuels en matière de fabrique, d'organisation, de description de soi, de compte-rendu du travail et de la classe ouvrière"¹⁶²³.

Maticemos, no obstante, que este proyecto no lo llevó a cabo únicamente Armand Gatti sino que con él trabajaron Hélène Châtelain y Stéphane Gatti, poniendo todos ellos un gran empeño no sólo en las realizaciones en sí mismas, sino también en la propia invitación lanzada a las distintas comunidades para que participasen en estos films: se colocó un póster en el que decía "*Un scénario, le vôtre*" y se buscó a gente que quisiera idear los guiones. De hecho, la idea de los posters también tiene un gran peso en este proyecto, pues cada grupo realizó los suyos, un asunto que Hélène Chatelaine explica del siguiente modo, aludiendo a la función que acometían: "*Les affiches d'abord ça fait un lieu et un lieu social simple. Tous les soirs on était au local pour les tirer. On n'était donc pas là en train d'attendre que les gens viennent nous voir; s'ils voulaient venir ils venaient, sinon ils ne venaient pas. Ils venaient, ils voyaient les affiches faites par un autre groupe. L'aventure total de tous ces films existait un peu à travers elles, c'était visible là, sur les murs. Chaque group savait qu'il existait d'autres groups mais il ne voyait que ce qu'il tournait lui [...] Et puis les affiches c'était très utile aussi pour formaliser un film, pour trouver la clef de portée de sa partition, pour savoir comment tu allais orchestrer le tout [...] Quand tu es capable de traiter graphiquement et avec un texte très simple l'idée de ton film, tu commences à être près de le tourner*"¹⁶²⁴.

Sí que había, no obstante, intercambios entre los dibujantes de los carteles, jugando estos soportes visuales un gran papel en tanto que los grupos se los llevaban y podían colgarlos en sus locales o en el trabajo, estando presentes por toda la ciudad, pues se hacían siempre en serigrafía y se imprimía una media de cien o doscientas unidades; más exactamente Nicolas Hatzfeld lo explicita del siguiente modo: "*Il y avait l'affiche d'annonce, les affiches scénario et l'on tirait des affiches à chaque fois qu'il y avait des nouvelles pistes de travail*"¹⁶²⁵.

Subrayemos también, antes de comentar propiamente el film introductorio y el que realizó la comunidad española, cuál es el acercamiento hacia la condición obrera que se plantea en esta

¹⁶²³Este texto procede de la edición en DVD del film, publicado por parte de Éditions Montparnasse, dentro de la colección "Le geste expérimental", dirigida por Nicole Brenez y Dominique Païni.

¹⁶²⁴FARGIER, Jean-Paul: "Entretien avec Hélène Châtelain". *Cahiers du Cinéma*, núm. 287, abril 1978, citado en AA.VV.: *Une expérience de vidéo*. Paris: Éditions Montparnasse, 2011, p. 29. Dossier incluido en el DVD de *Le lion, sa cage et ses ailes*, editado por Éditions Montparnasse, colección "Le geste expérimental", 2011.

¹⁶²⁵HATZFELD, Nicolas: "Entretien avec Stéphane Gatti", 29-09-2010. En AA.VV.: *Une expérience de...*, *Op. Cit.*, p. 50.

obra, pues la realización ideada por los españoles integra, en la última secuencia, una cartela que reza “*La condition ouvrière comme capitulation*”. Precisamente este proyecto, en su conjunto, pretende eliminar, suprimir la idea de la clase obrera como mito, es decir, la concepción de esta condición como una característica unitaria, como un *totum*; asunto que Jean-Paul Fargier aborda en los siguientes términos: “*Ce qui révolte le plus beaucoup de spectateurs dans ces vidéogrammes c’est qu’on y démantibule la Classe Ouvrière. Le Mythe de la Classe Ouvrière. La classe ouvrière comme Mythe, Unie ou à unifier. Homogène. En tout cas homogénéisable. Réduite à sa seule conscience. Un beau rêve sans secret. Un rêve partagé, constate Gatti, à la fois par les patrons et les révolutionnaires*”¹⁶²⁶.

Y, para tratar esta cuestión sin incurrir en simplificaciones o en una voluntad unitaria, cada film respeta distintas perspectivas; sin embargo, como este mismo autor señala, todas las personas que aparecen guardan entre ellas unas características comunes: tienen una voluntad compartida en una lucha que pretende defender o recuperar su identidad, claramente afectada en este contexto; asimismo, esta lucha no pasa por alto su condición obrera pero la sobrepasa, va más allá de ella, evidenciando, por consiguiente, que el concepto de “identidad obrera” les queda pequeño para definirlos en toda su complejidad¹⁶²⁷. La identidad, por consiguiente, de estas personas es una noción mucho más compleja y, cada uno de los films, se acerca a aquellos elementos que creen que contribuyen a mantenerla fuera de su tierra, siendo fundamental en el caso español, como veremos, el concepto de familia.

Empecemos, no obstante, por considerar la primera película que integra este proyecto, es decir, aquella que lleva por título, simplemente, *Montbéliard*, cuya función es la de contextualizar al resto en el espacio común donde se ubican todos estos distintos grupos nacionales. Destaquemos, de entrada, las primeras frases pronunciadas por parte de la voz en *over* del narrador en tanto que ya aluden a esta cuestión y señalan, entre otras, la presencia española: “*Voici Montbéliard, ville espagnole, ville arménienne, ville polonaise. Montbéliard, ville géorgienne, ville portugaise. Montbéliard, ville maghrébine. Montbéliard, ville yougoslave. Montbéliard, ville italienne. Montbéliard, ville turque. Dix cultures et un seul cerveau chaque jour multiplié sur les tables de production, véhiculé par un tire à voiture: le lion, sa cage et ses aile, à travers ce pays étrange*”

¹⁶²⁶FARGIER, Jean-Paul: “Le courant alternatif”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 287, abril 1978, citado en AA.VV.: *Une expérience de...*, *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁶²⁷Concretamente lo expone del siguiente modo: “*Ce qu’il y de commun entre tous ces personnage vivants et travaillant dans l’ère de l’industrie, c’est d’une part qu’ils luttent tous pour défendre ou récupérer leur identité perdue ou diminuée dans cette ère (dedans/dehors l’usine, espace (temps du salariat, peau/sang/souffle de l’exil) et d’autre part que cette lutte, si elle n’ignore pas l’état d’ouvrier, ne s’en satisfait jamais, ne songe pas un seul instant à s’y réduire. L’image de classe que certains ont décrétée comme fondatrice de l’identité ouvrière est vécue comme largement insuffisante, abstraite, lointaine, frustrante, zombiesque*”, en FARGIER, Jean-Paul: *Ibid.*, p. 3.

d'aucune langue, d'aucune frontière, d'émigration". Asimismo, la voz en *over* de una mujer se encarga de introducir a los protagonistas como trabajadores de la Peugeot o bien como obreros en la construcción, puntualizando que es Jacqui, del grupo polaco, quien ha ideado el título del proyecto en su conjunto. Acto seguido, es este hombre quien explica el porqué de este nombre, concretando que el "*lion*" representa la producción, la "*cage*" simboliza Montbeliard por medio de su monumento típico, es decir, el *château* de Montbeliard, mientras que las "*ailles*" del león corresponden a las diferentes colonias que laboran en este lugar. Al respecto, construye una estructura con la forma de este animal y todas las partes mencionadas, elaborada en su conjunto con partes de hierro de camiones, automóviles y hierro forjado.

Posteriormente, la voz en *over* del narrador expone el objetivo de la realización, considerando que se pretendía establecer, por fragmentos, una idea del film que se creaba en la



Fig. 255

medida en la que se iba haciendo, intentándolo al respecto siete grupos extranjeros, aunque finalmente lo lograron seis, sin que la propuesta del grupo portugués llegase a buen puerto. La voz en *over* femenina se refiere al urbanismo de Montbéliard, definiéndolo como una nebulosa que contiene numerosos nombres mientras se muestran señales viarias relativas a Sochaux, Valentigne, Grand-Charmont, Béthoncourt, La Chiffogne y La Petite Hollande [Fig. 255]. Se

considera, además, que distintos Montbéliards viven uno al lado del otro sin encontrarse jamás, salvo cuando acaecen sucesos negativos que traspasan la esfera pública y, en los cuales, se emplea un vocabulario que etiqueta negativamente a los emigrados. Este asunto, concretamente, lo expresa en los siguientes términos: "*Dix Montbéliard vivent côte à côte, au longueur d'années et parfois même au longueur d'existence ou bien se suivent, mais il n'y a pas de rencontre, seul pour se gaffer et s'heurter, sinon entré dans la rubrique des faits divers de la sphère publique alors que la sang a coulé; le vocabulaire s'adapte à la situation: un yougoslave devient un youyou, un maghrébin un chaudi ou un melon, un espagnol un chorizo, dans le même cercle l'italien est en transit entre macaroni et salami, le turc est encore trop récent pour l'avoir [...]*".

Asimismo, en este primer film también aparecen algunas de las personas que serán fundamentales en los siguientes, caso del italiano Gian Luca, quien aborda una cuestión muy interesante y pasada por alto en la mayoría de realizaciones que estriba en considerar que el emigrante deja su cultura por aquella del país de acogida -precisando al respecto que él se imaginaba que la cultura francesa era Victor Hugo, el teatro de Molière y todas las formas de arte que hay en

el país-. Sin embargo, afirma que los emigrados no reciben nada de este saber, pues *“pour nous, les émigrés, la culture française ça veut dire simplement les grands couloirs qu’il y a à les préfectures, les grands bureaux pleins de papiers. Pleins de bureaucratie, on l’a trouvé pour pouvoir avoir le permis de séjour, pour pouvoir avoir la carte de travail, voilà qu’est-ce que c’est pour nous émigrés la culture française”*. También se incorpora el testimonio de un magrebí o se muestran los relojes de las distintas comunidades que marcan la hora en la que empieza la mañana: las 3:30, viendo imágenes de un autocar que traslada al personal a trabajar a la Peugeot, así como también se ven fábricas con gente laborando y las distintas comunidades empezando la jornada [Fig. 256-258].



Fig. 256



Fig. 257



Fig. 258

Se alude, igualmente, a que en este enclave se hablan catorce lenguas o más, denominándolo el canto de la nebulosa. Detengámonos, sin embargo, en aquello que se ilustra en relación al caso español, especificando que *“Ici, c’est l’Espagne. L’Espagne c’est la fête”* e introduciéndonos a Salvador y su familia, quienes ya llevan un año en esta nebulosa. También se alude al caso de una anciana española, Magdalena [Fig. 259], de



Fig. 259

quien se indica que ha vivido toda la historia del siglo, pues *“elle a presque cent ans. Une famille entière dans la brigade de fer pendant la révolution espagnole, puis la Résistance française, un fils mort au camp de concentration de Mauthausen, un autre condamné à mort par Franco, un petit fils toréador, une petite fille OS chez Peugeot, 15 arrière-petit-fils qui ont fait de sa famille une institution montbeliardaise. L’histoire du siècle”*. Se indica, también, que la zona española se prolonga hasta Vicente, el torero, cuya mujer dice que éste no ha cambiado y que sigue siendo, en esta industria, un torero. Se muestran, igualmente, imágenes de la fábrica, indicando la voz en *over* que las máquinas se distribuyen según la geografía de los hombres que las trabajan. Por otra parte, también aparece una escuela infantil, indicándonos que en ella hay portugueses y magrebíes, y, añadiendo, que éste es el único lugar en el cual pueden producirse tales reuniones entre comunidades.

A lo largo de la realización se citan distintos nombres y se muestran diferentes personas de variadas nacionalidades, que constituyen una suerte de casos concretos dentro de un paradigma global, pudiéndolos ver en su intimidad y en varios lugares por medio de distintos planos. Éstos no corresponden únicamente a personas de la primera generación, sino también de la segunda; una chica, por ejemplo, expone que para ella sacarse el BAC es sinónimo de poder integrarse en la sociedad. Por su parte, Vicentín, un joven de familia española, explica que para él no habrá trabajo en la región, de tal modo que tendrá que partir haciendo el camino inverso al que hizo su progenitor, una cuestión que el narrador expone tal que así: “*Il partira. Son père espagnol est venu en France pour trouver du travail, lui français, retournera en Espagne pour la même raison*”.

El fin termina cuando finaliza una jornada y se muestra a un hombre repartiendo *tracts* a la salida de la industria, poniendo de manifiesto, por tanto, la importancia de los sindicatos y de la vida política de los obreros; unas personas que viven en Montbéliard, una nebulosa que no tiene ni tan siquiera un cartel único y unitario y que acoge a gente de lugares sumamente diversos entre los cuales apenas se establecen relaciones. Ya se introducen pues, en este primer film, las principales personas españolas que, justamente, aparecen en el título que ahora consideraremos, es decir, la realización pensada y estructurada por parte de la comunidad española.

Empero, antes de valorar las ideas que desarrolla *L’Oncle Salvador*, es conveniente contextualizar la génesis de este proyecto, es decir, valorar de qué manera surgió, dado que, de entrada, no estaba previsto que hubiese un film español. No obstante, en el marco de un gran mitin organizado por los sindicatos se impidió la entrada a Armand Gatti y fue precisamente Vicente Ripollés, delegado de la CGT, quien le posibilitó el acceso. Además, éste ya le conocía gracias a una fotografía que había visto de él en el periódico y le invitó a comer una paella en su casa. El cineasta le advirtió que él era anarquista y que, quizás, tal propuesta podría perjudicarlo; sin embargo, este hombre no pudo sino contestarle que no se preocupara dado que toda su familia era de esta misma ideología¹⁶²⁸. Así las cosas, el director aceptó la invitación y en casa de Vicente conoció a Salvador, un hombre del que, tras escucharlo, pensó que era preciso dejar constancia filmica y así se lo comentó a Vicente, quien se encargó de disponer a toda la familia a tal efecto. Del mismo modo, también pensó que el film debía incluir a un par de músicos andaluces que trabajaban en la fábrica¹⁶²⁹. Conversaron sobre los distintos temas que podían aparecer en la

¹⁶²⁸Sobre el momento en el que se conocieron existen un par de versiones coincidentes en la mayoría de los asuntos pero que difieren en ciertos detalles; para revisarlas pueden consultarse los siguientes textos: HATZFELD, Nicolas: “Entretien avec Stéphane...”, *Op. Cit.*, p. 40, y FARGIER, Jean-Paul; BEAUVIALA, Jean-Pierre; LE PÉRON, Serge; TOUBIANA, Serge: “Entretien avec Armand Gatti et Hélène Châtelain”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 285, febrero 1978, citado en AA.VV.: *Une expérience de...*, *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁶²⁹Estas cuestiones Armand Gatti las precisa del siguiente modo: “*Et là Salvador, l’oncle Salvador. Un de ces numéros! Que lui qui parle. Vicente qui est pourtant un parleur n’arrive pas à placer un mot. Je me suis dit, quand même un homme comme ça, il faut en garder une empreinte. J’en ai parlé à Vicente. L’idée d’un film*

película; uno de ellos, por ejemplo, era el de las mujeres de la limpieza, dado que Mariuca, la esposa de Vicente lo era; no obstante, Salvador dijo algo que sería fundamental para el film: en el marco de una jornada en la que les invitó a comer a su casa y filmaron algunos planos, especificó que había un tema que tenían que entender o, en caso contrario, no entenderían nada: se trataba de la batalla de Teruel¹⁶³⁰. Llegó, por tanto, el momento en el que concluyó la etapa de exponer posibles ideas para el film, procediendo a abordar una en concreto y, así, nació el póster en el que aparecía escrito lo siguiente: “*On est tous dans cette guerre d’Espagne -le doit sur la gâchette- mais pour quelle bataille?*”. La cuestión que convenía decidir era si Salvador estaría o no presente en la película, considerando los españoles al respecto que no sólo debía aparecer, sino que, precisamente, él debía ser el núcleo, es decir, la propuesta debía girar a su alrededor. Una vez decidido que Salvador sería el centro y motor del film, ahora ya sólo era preciso decidir cómo se organizaría el mismo, optando por pedirle a la familia de Vicente que cada uno expresase qué era, para ellos y según ellos, el tío Salvador.

Para abordar el contenido y planteamientos de este título, empecemos por reproducir la sinopsis del mismo realizada por Stéphane Girard y presente en la página web de los archivos del realizador: “*Film réalisé avec la communauté espagnole. Elle sera représentée par une famille de dix personnes : Vicente le père, un des plus grands toréros de l’après-guerre aujourd’hui OS chez Peugeot et militant CGT, Mariuca son épouse, femme de ménage, les enfants Vicentino, CAP d’ajusteur, Marie-Thérèse, CAP de dessinatrice industrielle, et Ana-Rosa, lycéenne ; l’aïeule Magdalena, 40 ans d’exil... et l’oncle Salvador, ancien milicien dans les Brigades de Fer, aujourd’hui forain*”¹⁶³¹. Estamos, evidentemente, ante un proyecto filmico de gran relevancia para nuestro estudio en tanto que se dota de una cámara, en un contexto laboral, a unos emigrados españoles para que filmen su realidad como quieran y éstos optan por remitirse a la Guerra Civil española. Se pone en evidencia, por tanto, la importancia que se concedía a este conflicto en tanto que, ya fuese como experiencia vivida en primera persona o bien como un evento muy próximo,

*lui a plu. Il a mobilisé toute la famille pour le film. Il a tenu au côté famille. Et à partir de là ça s’est élargi. Les musiciens par exemple. Il ne voulait pas qu’il y ait n’importe quelle musique dans le film, il est allé chercher deux musiciens andalous. Étonnants. Des gars célèbres en leur temps, qui ont 15 ans d’usine, les doigts, on les sent ces quinze ans aux doigts, mais formidable”, en FARGIER, Jean-Paul; BEAUVIALA, Jean-Pierre; LE PÉRON, Serge; TOUBIANA, Serge: *Ibid.*, p. 14.*

¹⁶³⁰Es interesante atender exactamente a cómo se desarrollaron estas conversaciones con Salvador, debiendo traer a colación al respecto las palabras de Armand Gatti: “*Il y a un fusil chez lui. Il fait tous ses discours politiques sous ce fusil, Salvador. On a fait quelques plans. Puis il faisait nuit, alors on lui a demandé de venir continuer chez Vicente. Il est venu, il a parlé, on a tout filmé, et avant de partir il nous a légué ce message: il y a une chose que vous devez comprendre sinon vous n’avez rien compris, c’est la bataille de Teruel. Et là-dessus il est parti. Teruel, nous on pensait Malraux, etc. Lui, il l’avait vécue, cette bataille, la plupart de ses compagnons y étaient restés. Il gardait toujours quelque part l’impression d’avoir été assassiné dans le dos*”, en FARGIER, Jean-Paul; BEAUVIALA, Jean-Pierre; LE PÉRON, Serge; TOUBIANA, Serge: *Idem.*

¹⁶³¹Sinopsis obtenida del siguiente enlace: <http://www.archives-gatti.org/index.php?art=44>

todos ellos creen que les define, que conforma su realidad y que, no en menor medida, afecta a su condición obrera.

Una vez contextualizada la génesis del film y aludido a su argumento, remitámonos a su contenido, organización y planteamiento, desarrollando al respecto las observaciones oportunas. A tal efecto, indiquemos que la realización empieza con música flamenca y, primero, se muestran



Fig. 260

solamente los pies de un individuo que coge un papel del suelo en el que pone lo siguiente: “*El torador de Peugeot, Vicente Pastor*” [Fig. 260]. Este hombre, es decir, la persona con la que habló Armand Gatti para poner en marcha este proyecto, había sido en España torero, aunque optó por partir dado que, al realizar el servicio militar, se negó a vestir el uniforme de los que denominaba los asesinos de su padre. El motivo por el cual llegó

a Montbéliard es porque decidió irse con un tío suyo, un anarquista exiliado y, como tenía que trabajar, se empleó como obrero en la Peugeot. Acto seguido y, dando buena cuenta de la importancia que tiene el arte gráfico en este proyecto -asunto que ya hemos comentado en relación a los posters- se inserta en español el título de esta iniciativa, es decir, “*El león, su caja y sus alas*”, seguido de las diferentes personas que intervienen en ésta y un dibujo de cada una de ellas. No obstante, la idea que subyace tras la realización no se hace esperar, pues después de incluir imágenes de trabajadores sentados en distintas mesas, se especifica uno de los *leitmotifs* de la propuesta: “*Montbéliard, nébuleuse GEFCO, lieu d’une bataille de tous les jours*”. Es decir, Montbéliard como un lugar de combate, parecido, por tanto, a la idea de la batalla de Teruel, estableciendo una conexión entre ambos al considerar que, en Teruel, la victoria llevó a la derrota, de tal modo que estamos ante una batalla perdida, añadiendo una cuestión fundamental: Montbéliard es como un laberinto en el que, justamente, igual que en la citada batalla, se gana y se pierde al mismo tiempo.

No nos detendremos, evidentemente, en cada una de las secuencias de la película, así como tampoco propondremos un comentario ordenado de la misma; nos limitaremos, en cambio, a subrayar aquellas cuestiones principales. Por ello, simplemente anotaremos que también en este film se incluyen otras nacionalidades que explican su realidad cotidiana; no obstante, es más interesante para nuestro estudio atender a qué se dice de la citada batalla de Teruel, debiendo traer a colación las siguientes palabras pronunciadas por la voz en *over* del narrador: “*Ce comme la bataille de Teruel, disent les anciens du Montbéliard Espagnol. Une bataille gagnée pour les républicains au moment où on la croyait perdue. Mais une victoire qui va entraîner leur défaite [...] Bref, une bataille labyrinthe ou l’histoire remettait en cause les survivants et les survivants remettaient en cause l’histoire*”. Salvador precisa, además, que en el laberinto que entraña una ciudad foránea sucede lo mismo: se gana, se pierde o ambas cosas a la vez.

En relación directa con Montbéliard, también procede destacar la figura de Gian Luca, el encargado de poner en marcha el film italiano, quien también aparece en esta película española para comentar que, justamente, hay quienes dicen que *“Ici combattre c’est se perdre”*. Tal idea surge a propósito de su experiencia junto a un grupo de calabreses que ya habían tenido experiencias migratorias en otros países y que, como él, llegaron aquí con un contrato en el que se decía una serie de cosas que luego nada tenían que ver con la realidad, algo que les llevó a realizar una ocupación en la seguridad social de Souchaux sin lograr nada, pronunciando justamente esas palabras antes de irse. Asimismo, también por experiencia propia, Radovan, el hombre que organizó el film yugoslavo, asegura que no existe la solidaridad entre los trabajadores emigrados, de ahí que la lucha no llegue a buen puerto, mencionando al respecto los hechos acaecidos a sus compatriotas en el contexto de la huelga de Saint Étienne. No obstante, como bien recuerda el narrador, *“Tous les chemins mènent à Peugeot. La fumée qui monte de ce bâtiment [...] est toujours la même. Alors, pourquoi continue une telle bataille, si elle existe?”*.

El núcleo del film, sin embargo, gira en torno al personaje de Salvador, algo que Vicente se encarga de precisar (*“El tío Salvador, c’est notre oncle a tous. Ça c’est un scénario réalisé pour nous tous en famille, des travailleurs émigrés espagnols”*). No obstante, la primera persona en la que se depara es Magdalena, una mujer a quien ya nos hemos referido en relación al film *Montbéliard*, subrayándose en esta ocasión, nuevamente, todos los acontecimientos que, dada su longevidad, esta mujer ha vivido en primera persona: *“La voici, d’abord Magdalena. Un fils condamné à mort par Franco, un autre disparu en Mauthausen, depuis quarante ans en exil, des petits fils, des arrière-petit-fils, des arrière-arrière-petit-fils aux quatre coins de l’Europe. L’histoire du siècle lors qu’elle passe par la vie des humbles”*. Además de esta señora, también se presentan al espectador otros miembros de la familia, destacando entre ellos Mariuca, la esposa de Vicente que le siguió en su periplo migratorio, trabajando primero en la industria, mientras que ahora se dedica a la limpieza de la fábrica. Sin embargo, lo más importante son las discusiones que éstos establecen con el tío Salvador en torno a la guerra de España, sosteniendo qué esta no ha terminado [Fig. 261]. Además, se incluyen imágenes de una paella [Fig. 262], de corridas de toros, de bailes y de hombres cantando, así como se plantea la tristeza que debe sentir un torero exiliado de su arena, equiparando su lucha en el ruedo con su lucha de clases, una conexión que se traza en los siguientes términos:



Fig. 261



Fig. 262

“Que regarde l’ancien militant, l’ancien toréador, peut-il avec un seul mouvement de cape, peut il

dans cette arène du bout du monde créer ce qu'il était? Son arène c'est son image de lutte de classe, une image de lui qui livrait toutes les batailles de la guerre d'Espagne, la sienne, Teruel".

Pero, ¿qué suponen Teruel y la Guerra Civil española para Salvador? A su entender, son el resultado de un conflicto pensado para destruir a un pueblo y en el que se implicaron charlatanes de todos los bandos políticos (*"L'expérience de la vie et de la guerre nous a donné la preuve que c'était une guerre pour détruire un peuple comme le nôtre avec les charlatans politiques qu'il y a eu de tous côtés, voilà, je ne peux vous dire que ça de la guerre"*). Sin embargo, tal como plantea el narrador, más allá de los hechos acontecidos en el pasado, Teruel no tiene fin, es una suerte de laberinto que se prolonga interminablemente (*"Avait-il jamais quitté Teruel? Et depuis tant d'années ça marche à travers la ville foraine, c'était pour lui une façon de dire que le labyrinthe qu'avait été Teruel n'avait pas de fin"*). No obstante, físicamente sí que abandonó Teruel; es más, se marchó de su país y se casó con una mujer extranjera, convirtiéndose en agricultor y acostumbrándose a un nuevo modo de vida que, de alguna manera, no supusiera desobedecer sus ideales. De hecho, como él mismo afirma, ve de manera positiva trabajar la tierra en una granja, pues *"Frapper la terre, ça fait du bien, tu transpires et tu ne fais du mal à personne"*.

Puesto que tampoco sería pertinente detenernos en las vivencias concretas que explica Salvador, señalemos únicamente que era de Burriana y aludamos al porqué eligió Francia para exiliarse: su padre, un republicano, le dijo que Francia era una república y que allí encontraría trabajo. Asimismo, en el film también se menciona la necesidad de sindicarse, así como se muestran imágenes de la distribución de *tracts*. Sin embargo, Salvador le dice a Vicente que los sindicatos de obreros no son sino unos vendidos, es decir, se trata de desmitificarlos mientras que, en cambio, hay una dosis muy alta de mitificación en torno a Salvador, un hombre absolutamente idealizado por parte de su familia¹⁶³². Además, esta desmitificación de la clase obrera también se explicita de manera muy clara por medio de la cartela a la que ya hemos aludido anteriormente y en la que aparece escrito *"La condition ouvrière comme capitulation"*. Introducidas todas estas cuestiones, el film centra su atención en cómo la familia ve a Salvador, planteándolo por medio de frases que

¹⁶³²Stéphane Gatti plantea al respecto unas observaciones de gran interés: *"Vicente le toréador de Peugeot comme le nomme l'affiche est syndicaliste et au parti socialiste. Son oncle lui dit: les syndicats ouvriers sont des vendus. Salvador questionne Vicente. Il n'y a pas des héros, il y a l'inassumable héritage de la guerre d'Espagne dont une des conséquences sera la disparition du mouvement libertaire. La colonne de fer (hierro) était faite de paysans. Tout se réglait en assemblée. Ils pensaient faire à la fois la révolution et la guerre. La conversion de ces colonnes en régiment est probablement la plus grande défaite du mouvement social en Europe. Et cela sera vécu comme tel peu nombre de militants libertaires. 'C'était faire preuve de réalisme' disait-on. Le temps et le misérable quotidien des années 70 n'étaient pas parvenus à calmer l'indignation flamboyante de Salvador quand il éructe: 'Je les ai vus, ils ne pensaient qu'au galon'. Et Vicente l'entend"*, en HATZFELD, Nicolas: "Entretien avec Stéphane...", *Op. Cit.*, p. 46.

constituyen distintas cartelas presentes en el film y que corresponden a las imágenes que adjuntamos a continuación [Fig. 263-266]:

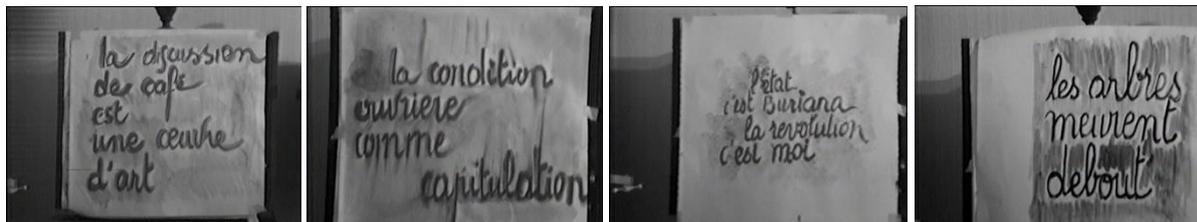


Fig. 263

Fig. 264

Fig. 265

Fig. 266

Asimismo, la realidad española, aunque sea de una manera indirecta, también está presente en esta realización, pues por medio de la televisión se destaca, de una semana en concreto, uno de los hechos que acontecen cada día: Lunes –Revolución de Madrid, martes –FRAP (Hernani, 1973), miércoles –el ministro del Interior anuncia cinco ejecuciones capitales, jueves –“*El pueblo unido jamás será vencido*”, viernes –ejecución y reacciones de los familiares de los ejecutados, sábado –no hay respuesta, domingo –aparece Salvador. El film concluye, justamente, con la idea de los caídos, pues Vicente considera, metafóricamente, a cada árbol como uno de ellos y pronuncia, en cada caso, el nombre del hombre que murió y dónde sucedió. El árbol más grande de todos es, para él, su tío Salvador. Además, en la primera parte de la película también se alude a una cuestión importante en términos antropológicos, pues se menciona que la segunda generación ha tenido que reivindicar su hispanismo a través de los elementos que estaban a su alcance, en este caso, por medio de vaquillas en la Camarga a falta de toros españoles.

En definitiva, un film cuyo interés es poliédrico en tanto que alude a cuestiones de gran calado como son la propia condición obrera, la identidad de emigrados, la implicación política y el sindicalismo o la unidad familiar. A ello cabría añadir el peso y bagaje de una situación traumática como es la vivencia de la Guerra Civil, planteándose el alcance y duración del conflicto al atribuirle una dimensión laberíntica, en tanto que experiencia, y equiparando la batalla de Teruel a Montbéliard: ambos son lugares de combate y ambos concluyen de semejante modo.

Ya para terminar este punto, aludamos simplemente a que también existen algunos títulos dedicados a la minería, un oficio que, a pesar de consistir en la obtención de materias primas, habitualmente se ha considerado dentro del sector energético por su cercanía a otras industrias como la pesada. De entre las películas que lo abordan y que podríamos traer a colación, sobresalen especialmente propuestas focalizadas en la emigración española con destino a Bélgica, pues en este país tuvo una especial relevancia el empleo en esta actividad económica, contando con importantes cuencas como las de Charleroi, Lieja o del Limburgo flamenco. De este modo, atrajo mano de obra española que procedía, especialmente, de las zonas norteñas en general y de Asturias en particular,

siendo algunos de los emigrantes personas represaliadas tras la huelga minera de 1962. Todas estas cuestiones se plantean, entre otros, en documentales como *Nos fuimos, Peñarroya-Bélgica* (José Luis Aguinaga, 2005) o en el episodio “Desde las entrañas”, perteneciente a la serie *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007). Sin embargo, naturalmente no sólo en Bélgica los españoles trabajaron en este ámbito, sino que también lo hicieron en otros países, pudiendo referirnos, a modo de ejemplo, a un título como *Felipe, la tête haute* (Christian Deloecil, 2003), pues el padre del protagonista laboraba como minero en Francia.

3.2.4.3.- EMPLEO EN EL SECTOR SERVICIOS: EL SERVICIO DOMÉSTICO

Este punto es ligeramente distinto de los dos precedentes en la medida en que, si en las otras ocasiones hemos contextualizado tanto el trabajo que han desempeñado los obreros en el ámbito rural como en el industrial, ahora, más que abordar su presencia en el sector de los servicios, lo que nos proponemos es focalizar nuestra atención en algo primordial: el trabajo que ejercieron las mujeres españolas como criadas en el extranjero, deteniéndonos en concreto en el caso francés. Y decimos que se trata de una cuestión fundamental en tanto que ésta nos posibilita acercarnos a dos asuntos de gran calado como son la emigración femenina, pudiendo ver cómo ha evolucionado en términos numéricos y porcentuales, así como también plantear la figura de las “*bonnes à tout faire*”, unas trabajadoras que, sin duda, calaron a fondo en el imaginario francés del momento.

Por todo ello, hemos decidido centrar este capítulo en la emigración femenina española con destino a Francia y en la profesión de empleadas del hogar. Para abordarlo, en primer lugar contextualizaremos este tipo de migración y, acto seguido, estudiaremos su presencia filmica. Sin embargo, antes de hacerlo es oportuno recordar que, aunque en este caso se valora la emigración española de los sesenta en términos generales, es evidente que el sector servicios también jugó un papel clave en Gran Bretaña, tal como ya hemos destacado en el punto dedicado a la emigración destinada a esta geografía, habiendo traído a colación títulos que muestran a españoles trabajando tanto en la hostelería como en el servicio doméstico¹⁶³³. Asimismo, en el punto concerniente a las casuísticas de partida también se ha aludido a profesiones que corresponderían al tercer sector, caso de aquellos títulos relativos al mundo del espectáculo, en la práctica totalidad de los cuales no se abordan las condiciones de vida de los emigrados; no obstante, sí que son propuestas interesantes en la medida en que permiten ver cómo el marcharse al extranjero para dedicarse al mundo del arte se plantea como una vía rápida hacia el éxito. Es decir, nada tienen que ver con la representación de las penurias que viven los emigrados en los títulos que hemos destacado, relativos al terreno de

¹⁶³³Remitimos al lector a las páginas 812-828 de la presente tesis doctoral.

la agricultura o al ámbito industrial, así como tampoco con aquellos que los muestran en el ámbito del servicio doméstico. No olvidemos que, en esas películas, el triunfo artístico no sólo saca de la miseria o del anonimato a los protagonistas, sino que el proyecto migratorio no puede resultar más exitoso. Por consiguiente, se trata de unas propuestas que es posible ubicarlas en una línea parecida a la de aquellos títulos relativos a la emigración interior en los cuales el toreo representa un rápido camino de ascensión social y económica.

Precisada esta cuestión, centremos la atención en el caso de las mujeres españolas que emigraron a Francia para laborar en el servicio doméstico y comencemos por valorar, en términos, históricos este contingente. En tal sentido es preciso remontarnos a la ola migratoria de los años sesenta, pues anteriormente la cantidad de mujeres trabajando en este ámbito era mucho menor, un asunto que aborda Hector Gutiérrez al exponer que, en 1931, la proporción de mujeres españolas que pertenecían al denominado “*personnel de service*” era del 14%, mientras que en 1968 éste correspondía al 53%; precisa, además, que de 58.000 personas trabajando en el servicio doméstico en Francia, nada menos que 32.000 eran españolas, lo cual supondría el 55%. A esta cuestión, añade la siguiente consideración: “*Les espagnoles qui migraient vers la Région parisienne et surtout vers Paris, se destinaient presque uniquement au personnel de service lorsqu’elles désiraient travailler: 72% dans la Région parisienne et 79% à Paris. En 1975, la Région parisienne concentrait près de la moitié de l’ensemble des Espagnoles actives en France*”¹⁶³⁴.

Sin embargo, si bien es cierto que es en este periodo cuando hay una gran cantidad de españolas trabajando en esta geografía, evidentemente la comunidad de mujeres emigradas en Francia no se origina en esa cronología sino que, como muy bien señala Ana Fernández Asperilla, esta deriva, fundamentalmente, de los distintos flujos migratorios que, tras la Guerra Civil española, se dirigieron a ese país, enumerando al respecto dos corrientes esenciales como son el exilio republicano y la emigración comprendida entre los años cincuenta y la crisis de la economía internacional, acaecida a comienzos de los setenta. No obstante, también menciona el goteo de refugiadas políticas que se marcharon en el contexto de la dictadura para huir de la represión¹⁶³⁵. Por otra parte, no debemos olvidar que la colonia española en Francia era una de las que presentaba una mayor tasa de trabajadoras femeninas, considerando al respecto Javier Rubio que, en 1968, un 26% de la mano de obra femenina era española. Este hecho implicaba una relación superior de mujeres en la población activa con respecto a las otras comunidades, así como se encontraba por encima de la proporción relativa a la propia colonia española correspondiente al censo de 1931, es

¹⁶³⁴GUTIERREZ, Hector: “Les femmes espagnoles immigrés en France”. *Population*, vol. 39, núm. 3, 1984, p. 620.

¹⁶³⁵FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Emigración, cultura política y género”. 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. 319-320.

decir, el momento cumbre de la emigración española a este país, en el periodo de entreguerras¹⁶³⁶. Si reseguimos las reflexiones de este historiador, cabe añadir que cree que la alta tasa de mujeres responde a dos cuestiones: la reagrupación familiar -ya destacamos anteriormente que las políticas migratorias francesas apostaron a favor de la integración- y a la gran cantidad de mujeres que fueron allí a trabajar en el servicio doméstico¹⁶³⁷. Precisa, además, que una quinta parte de la emigración laboral española relativa al periodo comprendido entre 1967 y 1971 estaba compuesta, eminentemente, por mujeres encaminadas a trabajar en esta área; asimismo señala que, en 1968, emigraron 5.273 trabajadoras españolas a Francia de las cuales un 90% se emplearían en el servicio doméstico, una relación que equivale a más de la cuarta parte del total de la emigración laboral española a este país. Una cifra, por otra parte, muy superior a aquella de otras comunidades emigradas, pues en este mismo año la proporción de mujeres procedentes de la emigración portuguesa corresponde únicamente a la sexta parte, mientras que en el caso italiano sólo alcanza la octava y siendo todavía menores en las migraciones extraeuropeas, caso argelino o marroquí¹⁶³⁸. Esta elevada cantidad de españolas trabajando en el servicio doméstico es bastante reciente, pues si bien en 1968 más de la mitad del total de extranjeras que laboraban en Francia en este ámbito eran españolas, algo muy distinto nos indica el censo de 1931: la proporción de mujeres de esta nacionalidad empleadas en esta profesión era muy baja, por debajo incluso de la italiana; de hecho, todavía en 1954 no alcanzaba el 30%¹⁶³⁹. Si nos trasladamos a una fecha más tardía como es 1974, el número de españolas empleadas en este sector era, en cambio, abrumador; Ralph Schor precisa al respecto que los portugueses y los españoles constituían, por sí solos, más del 57% del personal de servicio, especialmente gracias a las mujeres que trabajaban en este terreno¹⁶⁴⁰. En 1975, según precisan José Babiano y Ana Fernández Asperilla a partir de datos obtenidos del Secretariado de la Comisión Episcopal de Migraciones, había en Francia 200.000 españolas laborando en el servicio doméstico de las cuales únicamente 50.000 estaban oficialmente declaradas, lo cual implica que, naturalmente, en este ámbito había una gran cantidad de trabajo sumergido, una situación que las dejaba en una posición muy vulnerable y delicada por lo que a la lucha por sus derechos se

¹⁶³⁶RUBIO, Javier: *La emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 360.

¹⁶³⁷Sobre la cuestión de la estructura familiar son interesantes las siguientes observaciones de Hector Gutierrez: *“La grande majorité de femmes espagnoles de plus de 15 ans en France, sont des femmes mariés (63% en 1975), ce qui prouve l’importance de l’immigration familiale. Mais la proportion de femmes espagnoles de 20 à 65 ans, c’est-à-dire en âge de travailler, passe de 55% pour l’ensemble de la France à 66% dans la Région parisienne et 72% à Paris. Si au niveau national, l’immigration espagnole revêt un caractère essentiellement féminin. Le courant migratoire qui s’est développé dans les années 60, a concerné de nombreuses femmes. Des femmes seules, surtout célibataires, se sont dirigées massivement vers Paris et sa région à la recherche d’un travail domestique”*, en GUTIERREZ, Hector: “Les femmes espagnoles immigrés en...”, *Op. Cit.*, p. 620.

¹⁶³⁸RUBIO, Javier: *La emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 360 y nota 125.

¹⁶³⁹RUBIO, Javier: *Ibid.*, p. 361.

¹⁶⁴⁰SCHOR, Ralph: *Histoire de l’immigration en France de la fin...*, *Op. Cit.*, p. 206.

refiere¹⁶⁴¹. Si seguimos considerando esta fecha tardía de 1975 y valoramos su establecimiento geográfico dentro del Hexágono, cabe decir que la elevadísima concentración de españolas en París pone en evidencia la importancia de este ámbito laboral y, según indica Hector Gutiérrez, en este año en concreto la región parisina acumulaba cerca de la mitad del conjunto de españolas activas en Francia¹⁶⁴².

Por otra parte, Francisco Parra Luna insiste en la importancia de la reagrupación familiar y de la presencia española en el servicio doméstico para explicar el alto porcentaje de mujeres residentes en Francia, anotando los siguientes datos: en 1946 estaríamos ante un 19% de mujeres, a 1954 le correspondería 18%, en 1962 ya aumentaría a un 22%, en 1968 un 20%, en 1974 un 33% y en 1977 nada menos que un 34'5%¹⁶⁴³.

Antes de centrar nuestra atención en las *bonnes* españolas y el imaginario que les iba asociado, destaquemos que, obviamente, las españolas no únicamente trabajaron en el servicio doméstico, sino que durante muchas décadas la emigración de mujeres de esta nacionalidad dirigida a Francia obedeció a cuestiones de raigambre familiar hasta el fin de la Segunda Guerra mundial y, básicamente, éstas laboraban en el sector agrícola y en el industrial. Al respecto, Hector Gutiérrez precisa los porcentajes de mujeres empleadas en estos dos ámbitos y, en relación al primer mencionado, en 1901 había un 33%, en 1911 un 23%, en 1926 un 34%, en 1931 un 33% y en 1946 un 37%; por lo que respecta al segundo, en 1911 había un 27%, en 1926 un 31%, en 1931 un 35% y en 1946 un 22%¹⁶⁴⁴. A propósito de las distintas categorías socio-profesionales que éstas ocuparon en Francia, adjuntamos a continuación una tabla realizada por este autor en la que aparecen desglosadas para las anualidades de 1954, 1968 y 1975 y que pone en evidencia el gran peso que tenía su empleo como personal de servicio.

¹⁶⁴¹BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁶⁴²GUTIÉRREZ, Hector: "Les femmes espagnoles immigrés en...", *Op. Cit.*, p. 620.

¹⁶⁴³PARRA LUNA, Francisco: "La emigración a Francia en el periodo 1960-1977". 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. 301-302.

¹⁶⁴⁴GUTIÉRREZ, Hector: "Les femmes espagnoles immigrés en...", *Op. Cit.*, p. 619.

TABLA 19

Evolución de las categorías socio-profesionales de las mujeres españolas activas en Francia en 1954-1975 (en porcentajes)			
Profesiones	Años		
	1954	1968	1975
Personal de servicio	32	53	44
Obreras	30	32	36
Empleadas	5	5	11
Agricultoras, explotadoras y asalariadas agrícolas	15	4	2
Patronas de la industria y del comercio	7	2	1
Profesiones liberales y cuadros superiores	0	0	1
Cuadros medios	1	1	2
Otros	10	3	3
Total	100	100	100
Número total	26.340	73.320	57.590

Tabla obtenida de: GUTIERREZ, Hector: “Les femmes espagnoles immigrés en...”, *Op. Cit.*, p. 619, tabla 2.

También vinculado al reparto de las mujeres en los distintos sectores laborales, cabe decir que José Babiano y Ana Fernández Asperilla contabilizan que, en 1968, del total de la población femenina española emigrada, un 47% trabajaba en el ámbito doméstico, otro 10% laboraba en servicios de baja cualificación -básicamente en el terreno de la hostelería, en el comercio, en el cuidado de personas o en la limpieza de locales-, mientras que un 4’5% trabajaban en la agricultura y la industria acumulaba un 22%¹⁶⁴⁵.

Una vez expuestos todos estos datos, se hace evidente la importancia de las españolas en el servicio doméstico¹⁶⁴⁶, pues fue tal su cantidad que incluso los franceses pasaron a atribuir a este

¹⁶⁴⁵BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, *Op. Cit.*, pp. 81-82.

¹⁶⁴⁶Existen numerosos estudios dedicados a las *bonnes* españolas, de entre los más relevantes destacamos los siguientes: BLANCO, María: *Immigrées Espagnoles dans l’Agglomération Parisienne*. Paris: Université Paris I, memoria de maestría, 1982; FINE, Agnès; PUECHE, Isabelle: *Domestiques d’ici et ailleurs*. Paris: La découverte, 2009; FRAISSE, Geneviève: *Service ou servitude: essai sur les femmes toutes mains*. Latresne: Le Bord de l’Eau, 2009; FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar: “Les bonnes espagnoles. Representaciones y estereotipos de las mujeres españolas en la Francia de los años sesenta”. *E-Crit*, núm. 6, 2014, pp. 13-27; HAZARD, Marie-Jo: *Entrée de service: employées de maison et gardiennes d’immeubles à Paris*. Paris: Éditions ouvrières, 1992; MARTINI, Manuela; RYGIEL, Philippe: *Genre et travail migrant: mondes atlantiques, XIXe-XXe siècles*. Paris: Publibook, 2009; OSO CASAS, Laura: *Domestiques, concierges et prostitués: migration et mobilité sociale des femmes immigrées espagnoles à Paris, équatoriennes et colombiennes en Espagne*. Paris: Université Panthéon-Sorbonne, tesis doctoral dirigida por el Dr. Bruno Lautier, 2002; OSO CASAS, Laura: *Españolas en Paris: estrategias de ahorro y consumo...*, *Op. Cit.*; OSO CASAS, Laura: “La réussite paradoxale des bonnes espagnoles de Paris. Stratégies de mobilité sociale et trajectoires biographiques”. *REMI. Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 21, núm. 1, 2005, pp. 107-129; OSO CASAS, Laura: “Stratégies de mobilité sociale des domestiques immigrées en Espagne”. *Revue Tiers Monde*, vol. XLIII, abril-junio, 2002, pp. 287-305; TABOADA-LEONETTI, Isabelle:

empleo la nacionalidad española, denominando a la *bonne* “Conchita” y generándose una serie de estereotipos que definían a la perfección la visión que el país de acogida tenía de las españolas que laboraban en este ámbito. Antes de abordar la creación y características de tal estereotipo, es interesante tener en cuenta cómo vivían estas mujeres, unas chicas que partían normalmente jóvenes -entre unos 16 y 24 años-, solteras y sin conocimiento del francés. Casi siempre residían en barrios burgueses dado que allí es donde habitaban los patronos a los que servían, alojándose en la parte superior de los edificios en los que trabajaban, ocupando habitualmente un sexto o séptimo piso, unos espacios que pasaron a denominarse “*chambres de bonnes*”. Concretamente se trataba de un pequeño cuarto al que tenían que acceder por una escalera de servicio, llegando a él a través de un largo pasillo lleno de puertas que daban a las distintas habitaciones de las empleadas que servían en los diferentes pisos del edificio. Tenían un lavabo compartido y generalmente todo estaba en bastante mal estado y en unas condiciones higiénicas que dejaban bastante que desear. Por tanto, vivían de una manera bastante precaria, si bien a nivel urbanístico residían en las zonas más acomodadas y burguesas de la capital parisina, fundamentalmente en los *arrondissements* VIII, XVI y XVII, es decir, cerca del Bosque de Boulogne o del parque Monceau. Esta situación implicaba que en estos distritos municipales hubiese una relación muy elevada de mujeres españolas, un asunto que Natacha Lillo precisa en términos numéricos al afirmar que, en 1968, en el XVI *arrondissement* había nada menos que 232 mujeres españolas por cada 100 hombres, si bien donde esto era más acusado era en una ciudad del área metropolitana de París, en Neuilly-sur-Seine, donde la proporción en este mismo año era de 317 mujeres por cada 100 hombres¹⁶⁴⁷.

Por lo que respecta a su tiempo libre, se reunían en distintos centros, caso del de St. Germain des Pres, del de la rue de la Pompe, del de Passy o en Trocadero¹⁶⁴⁸, es decir, sus encuentros se articulaban, fundamentalmente, en torno a instituciones españolas preexistentes -aunque también

“L’immigration féminine espagnole aujourd’hui”. *Migrants Formation*, núm. 32-33, núm. 1, marzo 1979, pp. 17-148; TABOADA-LEONETTI, Isabelle: *Les immigrés des beaux quartiers. La communauté...*, *Op. Cit.*; TUR, Bruno: *De Valence à Paris: Itinéraires des ‘bonnes’ espagnoles (1940-1974)*. Paris: Université Paris VII, 2003, tesina bajo la dirección de la Dra. Gabrielle Houbre y del Dr. Yannick Ripa, 2003; TUR, Bruno: “L’émigration de femmes sous le franquisme: législation, discours officiels et stratégies personnelles dans les années 1960”. En RYGIEL, Philippe (Dirs.): *Politique et administration du genre en migration*. Paris: Publibook, 2011, pp. 71-84; TUR, Bruno: “Femmes séduites et forcément enceintes. La sexualité des émigrées espagnoles sous le regard de leurs villages d’origine”. *Migrance*, núm. 27, 2007, pp. 79-85; TUR, Bruno: “Vie de couple et stratégies professionnelles des Espagnoles à Paris”. *Hommes & Migrations*, núm. 1262, julio-agosto 2006, pp. 31-38.

¹⁶⁴⁷LILLO, Natacha: *Histoire des immigrations en Île-de-France de 1830 à nos jours*. Paris: Éditions Publibook, 2012, p. 141, nota 43.

¹⁶⁴⁸Andrés Sorel lo expone en los siguientes términos: “Por ejemplo, los centros. Como el de St. Germain des Pres: *misa, bailes, charlas, cine... 200 aproximadamente en cada reunión dominical. El de la rue la Pompe, en el XVI. El de Passy, misión española que tiene una iglesia y administra las JOC. En Trocadero, el baile, la reunión de las 6 de la tarde. Religiosos, asistentes sociales, buenas costumbres, antesala de la conversación en el idioma que se defiende, en las gentes del país, del pueblo, que se buscan, en la esperanza de una amistad que rompa la soledad del resto de la semana*”, en SOREL, Andrés: *4º Mundo. Emigración española...*, *Op. Cit.*, p. 163.

iban a bailar a determinados lugares, caso de la sala Walgram, entre otros-. Esta cuestión, por tanto, se vincula al asociacionismo, destacando especialmente la iglesia de la rue de la Pompe, el metro Malesherbes, cerca del consulado español, o la rue Saint Didier. En ese sentido debemos aludir también a la gran importancia que tuvieron las misiones para este tipo de migraciones femeninas, pues desempeñaban un rol esencial para encontrar empleo, encargándose algunas de ellas, como por ejemplo las Religiosas del Servicio Doméstico de París, de colocar a mujeres españolas en este tipo de trabajo. Éstas pertenecían a la Misión Española de la mencionada rue de la Pompe, un lugar clave y que, como veremos, ha tenido cierto reflejo en las principales realizaciones que abordan el asunto. Debemos pensar, por tanto, en una suerte de tejido asociativo compuesto por misiones católicas y establecimientos benéficos de cariz religioso que intervenían en la gestión de esta emigración, un asunto que José Babiano y Ana Fernández Asperilla consideran que era la infraestructura oficial para encuadrar emigradas en los países de acogida, cuya finalidad y funcionamiento resumen a la perfección en las siguientes palabras: *“Allí el régimen, a través de la Iglesia católica, ofertaba a las mujeres ciertos servicios. Básicamente, además de la atención espiritual, consistían en una primera acogida y en actividades culturales y formativas [...]. A las recién llegadas se les apoyaba en la búsqueda de empleo, se les procuraba trabajo como domésticas, se les proporcionaba información y se les alertaba sobre el peligro de caer en redes de prostitución o de ser objeto de explotación”*¹⁶⁴⁹.

Si bien había misiones y centros regentados por religiosos en todo lo largo y ancho de Francia, en la ciudad de París se encontraban dos misiones, caso de la ya citada Misión Española, ubicada en la rue de la Pompe y que tenía unas buenas instalaciones que comprendían, desde una parroquia hasta un inmueble de tres plantas que incluía un salón de cine y teatro, un bar, salas de estar y de reuniones y oficinas de asistencia social; así como también del Patronato Español de Santa Teresa de Jesús, ubicado en Saint Denis. Asimismo, había un par más de instalaciones coordinadas por religiosos, caso del asilo de San Fernando y del de Santa Germana¹⁶⁵⁰.

La función de estas asociaciones también era la de velar por estas mujeres, debiendo decir al respecto que la propaganda franquista jamás procuró impulsar la emigración femenina, ni mucho menos, sino más bien lo contrario, generándose un discurso que advertía de todos los peligros en los que podían encontrarse estas mujeres solas y desamparadas en el exterior, pudiendo caer en redes de prostitución o de trata de blancas. Igualmente, también se advertía que podían terminar por ver normales o asimilar vicios y costumbres del todo inmorales en España y que, supuestamente,

¹⁶⁴⁹BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, *Op. Cit.*, pp. 206-207.

¹⁶⁵⁰Todas estas cuestiones aparecen comentadas en detalle en: FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (Ed.): *“Emigración, cultura política y...”*, *Op. Cit.*, pp. 329-330.

estaban en boga en el extranjero. Por tanto, era conveniente, en el caso de que optaran por partir, que se colocaran al amparo de estas misiones, capellanías y establecimientos benéficos en tanto que éstos se encargarían de mantenerlas en la senda correcta, salvaguardando a las emigradas y proporcionándoles trabajo como *bonnes*, así como incluso haciendo cursos de corte y confección. Sin embargo, desde España el discurso oficial tenía más bien como misión desalentar a las aspirantes a emigrar, algo que se evidencia de manera preclara si tenemos en cuenta que los peligros de la emigración femenina fueron objeto de atención, incluso, en el discurso de Francisco Franco correspondiente al fin de año de 1965.

Por otra parte, es interesante referirnos a que si se subrayaban todos estos trances es porque el empleo de las españolas como “*bonnes tout à faire*” era un trabajo que desempeñaban chicas jóvenes y solteras, pues suponía laborar una gran cantidad de horas y casi no tener tiempo libre, además de vivir en una pequeña habitación en la parte superior del edificio, de tal modo que era complejo, por no decir imposible, poder conciliar este trabajo con una vida familiar. Sin embargo, cuando éstas tenían pareja o querían formar una familia, era habitual que cambiasen su trabajo por el de “*femme de ménage*”, de tal modo que ya no laboraban toda la semana por una familia, sino que ejercían por horas. No obstante, seguía sin ser fácil la conciliación y era muy frecuente que, una vez tuviesen hijos, buscasen trabajo en una portería, de tal modo que su lugar de empleo y vivienda familiar convergían en un mismo sitio.

Volvamos, sin embargo, a la estereotipación de las *bonnes* en tanto que ésta se deja traslucir en ciertas representaciones filmicas, así como en el terreno literario y musical¹⁶⁵¹. En ese sentido es oportuno remitirnos al planteamiento de Bruno Tur, quien sostiene que la concepción y estereotipación con la que se configuró la imagen popular de las *bonnes* españolas, las “Conchitas”, no era algo creado *ex novo* en Francia en los años sesenta sino que se remontaba a un estereotipo literario preexistente: aquel de la mujer fatal andaluza que tuvo tanta fortuna en el siglo XIX gracias a ciertos escritores, si bien ahora pasado por un tamiz que la convertía en un poco cándida o casi *naive*. A raíz del resurgimiento de esta figura y su gran presencia en el París de los años sesenta, este autor destaca lo siguiente: “*On voit alors apparaître [en los años sesenta] un stéréotype littéraire préexistant, celui de la femme fatale andalouse, décrite au XIXe par les écrivains francophones, mais évolue dans le début des années 1960 vers un personnage enfantine et*

¹⁶⁵¹De entre las distintas personas que se han acercado a este asunto de la estereotipación de la *bonne* española, destacan especialmente las aportaciones de Bruno Tur, quien ha valorado en repetidas ocasiones a esta cuestión; destaquemos al respecto algunos de sus principales estudios: TUR, Bruno: “‘Et viva Conchita!’ Le stéréotype de la ‘bonne tout à faire’ espagnole dans la chanson française (années 1960-1970)”. *Volume! La revue des musiques populaires*, núm. 12, 1, 2015, pp. 71-83; TUR, Bruno: *L’immigration espagnole à Paris dans les années 1960: discours, représentations et stéréotypes*. Paris: Université Paris 10 (Nanterre), tesis doctoral dirigida por Marie-Claude Chaput, 2014; TUR, Bruno: “Stéréotypes et représentations sur l’immigration espagnole en France”. *Migrance*, hors-série, 2007, pp. 69-78.

dépourvue de bon sens. Tout au long des années 60 et 1970, plusieurs chansons mettent en scène ce personnage, qui a marqué l'imaginaire collectif français"¹⁶⁵².

Sin embargo, si bien este estereotipo es el que se aplica a las *bonnes* españolas de esta cronología, según este autor ya existen manifestaciones que datan de la primera mitad del siglo XX en las que ya se evidencia la presencia del arquetipo de la "Conchita", describiéndolo en los siguientes términos: "*C'est toujours le même personnage: une belle brune espagnole, séductrice, espiègle, au regard farouche. Elle sait danser, jouer de son corps. Elle est gitane, andalouse, possède dans son caractère quelque chose d'inaccessible et, finalement, d'érotique*"¹⁶⁵³.

Considera posible, además, encontrarla tanto en el teatro de bulevar como en la literatura o en la canción, aludiendo a su presencia en ejemplos como son la obra teatral *Une femme par jour*, de Georges Van Parys, representada en 1943 en el parisino théâtre des Capucines, en la cual Conchita era todavía un personaje secundario y, a la vez, sinónimo de tentación para un pobre príncipe oriental. Un poco más adelante y, ahora sí, en un momento en el cual ya había muchas españolas en el servicio doméstico parisino, se remite a un ejemplo como es una canción titulada "Conchita de Pampelune", creada por el actor cómico Sim, interpretada en la emisión *36 chansons* el 29 de junio de 1958 y siguiendo este mismo estereotipo de mujer seductora, aunque todavía ubicándola en España. El punto de inflexión al respecto lo localiza en 1964 cuando el estereotipo de "Conchita" responde a aquel vigente hoy en día y que corresponde a una "*bonne à tout faire*" y no a una española radicada en su país de origen; un viraje que se produce también en el universo musical y, más exactamente, en la canción que interpretó France Gabriel en *Les dimanches de Conchita*¹⁶⁵⁴. Evidentemente, existen posteriores canciones que emplean, de nuevo, la figura de "Conchita", caso de "La Madam", de Annie Cordy en 1978.

Debemos añadir, además, que dado que estas jóvenes llegaban sin saber el idioma y, en muchas ocasiones, venían de entornos rurales, la percepción que de ellas tenían los franceses era bastante negativa, valorándolas como personas ignorantes y de pocas luces, un asunto muy bien explicado en las siguientes palabras de Natacha Lillo, quien además de comentar que "*Conchita prend les traits d'une idiote aux capacités intellectuelles limitées*", describe su caracterización del siguiente modo: "*D'après le stéréotype, elle est -et avec elle toutes les Espagnoles- incapable d'apprendre le français et de construire une phrase correctement, d'autant plus que le français est imprononçable pour elle. Ce qui ne l'empêche pas cependant d'être décrite comme une bavarde. Par ailleurs, elle est inassimilable: croyante fidèle, elle court les messes, tout habillée de noir; et*

¹⁶⁵²TUR, Bruno: "‘Et viva Conchita!’ Le stéréotype de la ‘bonne tout à faire’ espagnole dans la chanson...", *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁶⁵³TUR, Bruno: "Stéréotypes et représentations sur l'immigration espagnole...", *Op. Cit.*, p. 73.

¹⁶⁵⁴TUR, Bruno: *Idem*.

s'émeut dès qu'elle entend résonner le son d'une clochette. Espagnole, elle sait danser le flamenco et cuisiner la paella, mais est incapable de retenir la liste des courses à faire"¹⁶⁵⁵.

Por consiguiente, era labor de los patronos franceses el tener que enseñar a la *bonne* española cómo funcionaban los electrodomésticos y tener paciencia con sus problemas con el idioma. Tal es así que, incluso, se publicaron manuales sobre cómo lograr un buen entendimiento con estas empleadas del hogar, incluyendo numerosos consejos; a su vez, estos libros, de manera muy evidente, redundaron en propagar y consolidar este estereotipo; nos referimos a dos obras clave de la década de los sesenta como son *Guide bilingue ménager à l'usage des employées de maison espagnoles et de leurs employeurs*, escrita por Françoise Rembauville-Nicole, y *Conchita et vous. Manuel pratique à l'usage des personnes employant des domestiques espagnoles*, de Solange Fasquelle¹⁶⁵⁶.

Otra publicación que popularizó y evidenció los tópicos propios de este estereotipo, fue un libro publicado en estas fechas consistente en un diccionario que cumplía una finalidad parecida, escrito por Philippe Bouvard y titulado *Madam n'est pas servie. Dictionnaire des patrons et des domestiques*¹⁶⁵⁷. A propósito, por ejemplo, de la religiosidad de las españolas, se precisa lo siguiente: “*Évitez la clochette avec les domestiques espagnoles: vous agitez le grelot pour demander le café et elles se mettent à genoux dans la cuisine en croyant venu le moment de l'élévation*”¹⁶⁵⁸.

Adjuntamos en la página siguiente cuatro ilustraciones correspondientes, las dos primeras, a la obra de Solange Fasquelle y, las otras dos, a la de Françoise Rembauville-Nicole; todas ellas constituyen magníficos ejemplos de la caracterización atribuida al estereotipo de “Conchita”, en los dos primeros casos ataviada con bata de cola y, en el último, representada, literalmente, como una salvaje.

En los años setenta y ochenta este estereotipo se mantuvo en buen estado de salud, algo que se demuestra, por ejemplo, con la existencia de un anuncio publicitario de la marca *Pliz* de productos del hogar o también con la figura de “Conchita” convertida en un personaje de un cómic pornográfico dibujado por Henri Zerp¹⁶⁵⁹. Su última aparición televisiva fue en el año 1993, en el

¹⁶⁵⁵LILLO, Natacha: *Histoire des immigrations en Île-de-France de...*, *Op. Cit.*, p. 143.

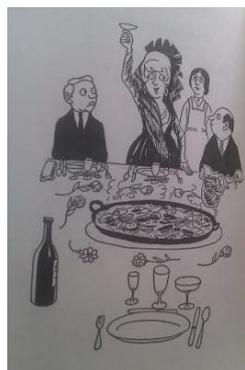
¹⁶⁵⁶Las referencias exactas de estas obras son las siguientes: REMBAUVILLE-NICOLLE, Françoise: *Guide bilingüe ménager à l'usage des employées de maison espagnoles et de leurs employeurs*. Paris: Presses de la Cité, 1964; SOLANGE, Fasquelle: *Conchita et vous. Manuel pratique à l'usage des personnes employant des domestiques espagnoles*. Paris: Albin Michel, 1968.

¹⁶⁵⁷La cita bibliográfica completa es la siguiente: BOUVARD, Philippe: *Madame n'est pas servie. Dictionnaire des patrons et des domestiques*. Paris: Éditions de la Pensée Moderne, 1965.

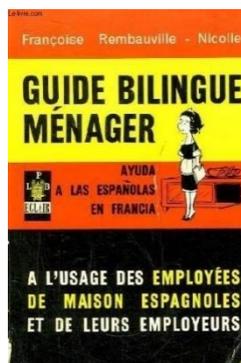
¹⁶⁵⁸Citado en TUR, Bruno: “*Stéréotypes et représentations sur l'immigration espagnole...*”, *Op. Cit.*, p. 74.

¹⁶⁵⁹ZERP, Henri: *Conchita, Sally, Nadine et les autres. Dix bandes dessinées françaises super porno*. Montpellier: H. Zerp, 1975.

marco de *La grande classe*, emitido el 23 de noviembre de este año en FR3, a cargo del humorista Olivier Lejeune, encargado de ejemplificar, en clave cómica, la ignorancia de la *bonne* española¹⁶⁶⁰.



SOLANGE, Fasquelle: *Conchita et vous. Manuel pratique à l'usage des personnes employant des domestiques espagnoles*. Paris: Albin Michel, 1968.



REMBAUVILLE-NICOLLE, Françoise: *Guide bilingüe ménager à l'usage des employées de maison espagnoles et de leurs employeurs*. Paris: Presses de la Cité, 1964.

Una vez contextualizada, en términos históricos, la presencia de españolas trabajando como “*bonnes à tout faire*” en Francia, así como la gestación y establecimiento de un estereotipo para estas mujeres, a continuación nos proponemos estudiar su presencia filmica y, para hacerlo, en primer lugar trazaremos un recorrido a través de algunas de las realizaciones que las incluyen, tanto en el ámbito de ficción como de no ficción. En segundo lugar, centraremos nuestra atención en un par de títulos a modo de estudio de caso, concretamente en *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Souef, 1975) y *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6ème étage, Philippe Le Guay, 2010) en tanto que son dos propuestas muy distintas entre ellas en la medida en que la primera corresponde a la no ficción y se acerca a unos hechos que estaban acaciendo en ese preciso momento, mientras que, la segunda, es una ficción que se aproxima al tema a modo de reconstrucción histórica. Advertamos, no obstante, que si no hemos elegido para valorar en este punto *Españolas en Paris* (Roberto Bodegas, 1970), tal como de entrada parecía oportuno, es porque no sólo ya hemos ido mencionando esta propuesta de manera recurrente en varios puntos, sino porque además es justamente una de las dos películas que estudiamos en el bloque dedicado al análisis filmico¹⁶⁶¹.

Así pues, si empezamos por trazar este breve itinerario a través de títulos que se acercan a las *bonnes* españolas, debemos subrayar que existe una diferencia notable entre aquellos que consideran el tema desde la ficción y desde la no ficción, pues por lo que respecta a la primera tipología, en muy pocas ocasiones podemos decir que se dote a estos personajes de cierta profundidad o, por lo menos, se realice un acercamiento a una figura con ciertas dimensiones o

¹⁶⁶⁰Para más información, véase TUR, Bruno: “Stéréotypes et représentations sur l’immigration espagnole...”, *Op. Cit.*, p. 78, nota 24.

¹⁶⁶¹Al margen de las reiteradas alusiones, véanse al respecto las páginas 1187-1228 de la siguiente investigación.

entidad propia sin caer en el estereotipo. De este modo, si comenzamos por referirnos a las películas de ficción, podemos traer a colación títulos como *Clémentine chérie* (Pierre Chevalier, 1964), una propuesta cómica cuyo argumento gira en torno a un descubrimiento que cambia la vida de una familia: *Monsieur* Bellus, empleado de una industria textil, concibe la posibilidad de emplear un tejido para fabricar bañadores que sean permeables a la luz del sol, un hallazgo que les cambia su posición social. Su hija Clémentine es quien se encarga de llevar esta ropa para



Fig. 267

representar a Francia en un desfile de mises, marco en el cual se producen numerosas peripecias que concluyen en un final feliz. Sin embargo, más allá de estas cuestiones argumentales que son absolutamente triviales para nuestro estudio, aquello interesante a tener en cuenta es que la familia protagonista contrata a una *bonne* española cuya función es meramente cómica y poco o nada aporta al film. De hecho, su finalidad jocosa incluso se pretende incrementar por medio de elegir a un hombre para que la interprete, pues es el francés Jacques Dufilho quien representa este papel [Fig. 267]. Este personaje aparece por primera vez cuando se presenta en la casa de los protagonistas al saber que éstos buscan personal de servicio y, en esta secuencia, ya le vemos vestido de criada, aunque llevando unas pieles alrededor del cuello y hablando un francés bastante correcto. Destaquemos, también, que en la película hay un especial interés en puntualizar que es española, pues la señora de la casa, una vez sabe que se ha presentado en su hogar para ocupar la plaza de *bonne*, le pregunta si es española y ella contesta afirmativamente, resultando ser de la Costa Brava, así como la señora le indica que ella ha ido allí a pasar las vacaciones. De hecho, este asunto del conocimiento que tienen los franceses de España por medio del turismo aparece en varios de estos títulos que incluyen *bonnes* españolas, asunto que ya remarcaremos a propósito del film *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6ème étage*, Philippe Le Guay, 2010). Sin embargo, regresando a la realización de Pierre Chevalier, simplemente nos queda por señalar que poca importancia tiene la chica del servicio española, pues aparece contadas veces, es decir, únicamente en el momento de contratarla y en el marco de una fiesta que ofrece la familia por la que trabaja, ocasión en la que todos terminan bailando alegremente, ella incluida, con un número musical de Rita Pavone. Un personaje, pues, meramente cómico, algo que, como ya hemos señalado, se pretende intensificar por el hecho de que lo interprete un hombre; no obstante, poco aporta a nuestro estudio.

Asimismo, poca o nula consideración tienen las *bonnes* españolas que aparecen en títulos como *La mandarine* (Édouard Molinaro, 1971), *Les stances à Sophie* (Moshe Mizrahi, 1971), *Y a-*

t-il un français dans la salle? (Jean-Pierre Mocky, 1982) o en una serie televisiva como *La famille Bargeot* (Stéphane Collaro, 1985), debiendo precisar, además, que en todos estos casos las actrices que las interpretan son siempre francesas. Sin embargo, en el caso de la primera mencionada, la artista que la interpreta es Marthe Villalonga, una mujer a la que ya hemos aludido en tanto que *piéd-noir*. Ésta nació en Fort-de-l'Eau, actual Bordj el Kiffan, es decir, en la Argelia francesa, y, de hecho, en numerosas ocasiones representó en el cine a personajes *piéd-noirs*. En esta película hace el papel de una *bonne* española, si bien es cierto que ocupa un lugar sumamente episódico en el



Fig. 268

film. De hecho, la primera vez que se informa al público de la procedencia de esta empleada es cuando la señora de la casa comenta que la sirvienta está en el hogar y el espectador simplemente la oye cantar, pues ella está fuera de campo. Más tarde, sí que aparece en otra secuencia, concretamente en una ocasión en la que unas personas traen distintos muebles y ésta

dice en español, con un acento marcadamente francés y de modo gramaticalmente incorrecto, que no sabe si dejarles pasar dado que no está la señora (“*La señora no está aquí. Pero no sé si puede dejarle a usted... ¿quién?*”) [Fig. 268]. Finalmente, la última vez que aparece es en un momento en el que la señora está resfriada y ella le trae un artilugio para hacer vahos, dirigiéndole una frase claramente incorrecta en español: “*Señora atención, porque este es mucho calor, sí, sí, sí, toma, por favor, allez. ¡Atención!*”. A ello, la patrona le responde en español “*Gracias, muchas gracias*”, terminando la conversación una respuesta de la doméstica: “*Bueno, bueno, atención porque es mucho calor*”.

En definitiva, a partir de lo comentado, ya puede advertirse que estos personajes ocupan unos lugares sumamente secundarios en estas realizaciones, una situación muy distinta de la que sucede en el caso del telefilm *Una madre en cólera* (*Une mère en colère*, Gilles Behat, 1996). En esta ocasión estamos ante una propuesta en la cual es la propia protagonista quien es española, tratándose de una mujer llamada Rosa que trabaja como señora de la limpieza y que, justamente, se instala en Aix-en-Provence el mismo día en el que tiene lugar el juicio de su hijo, acusado del asesinato de su novia. En este caso la intérprete sí que es una española, pues se trata de Carmen Maura; por otra parte, como ya puede suponerse por el argumento, el largometraje poco tiene que ver con la dimensión laboral de esta mujer sino que se centra en las acciones que ésta lleva a cabo para demostrar la inocencia de su hijo, quien le asegura no haber cometido tal crimen. Además de experimentar cuestiones de corte xenófobo en el seno de una sociedad eminentemente

conservadora, Rosa descubre que el culpable del asesinato es un rico industrial de la zona y, para lograr que las instituciones reabran el caso, empieza una huelga de hambre.

Por tanto, tampoco estamos ante un título que aborde este tema, de tal modo que podemos afirmar, sin ambages, que únicamente *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) y *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6ème étage*, Philippe Le Guay, 2010) centran su atención en caracterizar y dotar de cierto protagonismo y dimensiones a las *bonnes*, aunque en el segundo caso sea en clave de comedia, mostrándose de una manera sumamente amable la situación en la que vivían estas mujeres. Sin embargo, ello no implica que no existan otras películas recientes en las que nos encontremos nuevamente con criadas españolas residiendo en Francia, piénsese al respecto, por ejemplo, en un título como *No molestar* (*Une heure de tranquillité*, Patrice Leconte, 2014). En esta ocasión se trata de una comedia articulada en torno a una situación muy simple: el protagonista acaba de adquirir un disco de jazz -“Me, Myself and I”-, de Niel Youart- que buscaba desde hace mucho tiempo y sólo desea poder escucharlo tranquilamente en su salón, un objetivo que parece imposible en la medida en que todo el mundo requiere su atención. Entre todos estos sujetos que le reclaman se encuentra su esposa, su amante, su hijo, un vecino, un albañil polaco e incluso una numerosa familia filipina, así como naturalmente su criada, María, una española con sinusitis interpretada por Rossy de Palma y que contribuye positivamente al tono cómico del film, en buena parte gracias a cuestiones idiomáticas.

Mencionadas estas propuestas, detengámonos en un título que tiene mayor interés por varios asuntos, nos referimos a *Olé!* (Florence Quentin, 2005), protagonizado por dos personajes españoles, los Holgado, un matrimonio formado por Ramon y Carmen que trabajan al servicio de los señores Veber en su enorme finca ubicada en Neuilly. Más concretamente, él ejerce de chófer del señor, así como también juega con él al golf, le hace de confidente, le proporciona coartadas a sus aventuras y mantienen una relación muy cercana, mientras que Carmen labora para la familia como cocinera en una de las alas de esta inmensa propiedad. Carmen es, posiblemente, la figura más interesante para nuestro estudio, pues es ella quien, a diferencia de su marido, atesora todas las características atribuidas a las españolas: es sumamente religiosa -acude todos los domingos a misa e incluso tiene en su casa un pequeño altar para venerar una estatua de la virgen-, tiene un acento español muy marcado al hablar francés e, incluso, mira por la televisión la previsión meteorológica de su país, más concretamente de su comunidad natal, Andalucía, dado que maldice el clima francés. Precisamente, el lugar de nacimiento es un factor clave para el film, pues en él estriba la principal diferencia entre este matrimonio: dado que Carmen ha nacido en España, considera esta tierra su país y no quiere adaptarse a las costumbres francesas ni integrarse, mientras que, en cambio, Ramon, ya pertenece a una segunda generación de españoles, es decir, ya ha nacido en Francia y, por consiguiente, no vive obsesionado con España y con trasladarse allí. En ese sentido, la realización

integra un diálogo muy significativo entre ambos personajes, en el marco del cual, Ramón le reprocha a su mujer si no tiene otra cosa mejor que hacer que plantarse ante el televisor a ver cuál es el clima que hace en su país siempre soleado, a lo que Carmen le responde que este país también es el suyo y que repare en que, en Córdoba, están a 24°C, mientras que ellos se mueren de frío, añadiendo que, por suerte, en julio pueden irse allí¹⁶⁶². De hecho, son varias las ocasiones en las que se redonda en la dimensión española de esta mujer, si bien este asunto no carece de complejidad dado que, en algunos casos, parece más bien tratarse de una dimensión hispánica en un sentido más amplio; valga a modo de ejemplo una secuencia en la que ésta se pone a cantar una canción, “Obsesión”, perteneciente al grupo dominicano Aventura, cuyas piezas están escritas en español o en *spanglish* dado que es un conjunto que se formó en el Bronx de Nueva York y, justamente, este tema tuvo un gran éxito en Francia en el verano del año 2004. Por tanto, parece ser que no se trata tanto de mostrar aquello que es auténtica o genuinamente español, sino aquello que en Francia relacionan con España o con lo español. Por otra parte, a pesar de que Ramon se encuentre bien en ese país, sí que se produce el traslado a nuestra tierra, pues tras una importante ganancia en la bolsa, se va a vivir a España con su esposa en una lujosa casa y tienen a su servicio, además, a numerosos criados.

Antes de terminar este recorrido a través de los films de ficción, mencionemos simplemente que también en el cine francés encontramos españolas trabajando en porterías, valga a modo de ejemplo la película *Las muñecas rusas* (*Les poupées russes*, Cédric Klapisch, 2005), en cuyo argumento un personaje sumamente secundario corresponde a una portera española que labora en el inmueble parisino donde habita el protagonista; no obstante, no aporta nada al film, del mismo modo que éste tampoco aporta nada a la cuestión que nos concierne.

Por lo que respecta a las realizaciones de no ficción, además del caso que analizaremos posteriormente de *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Souef, 1975), existen otras iniciativas de notable interés que se acercan al tema que nos ocupa. Tal es el caso de la propuesta televisiva *Les employés de maison: L'Espagne à Paris* (Jeanne Dubreuil, Claude Thomas, 1962), de 9 minutos de duración, correspondiente a la emisión *Page de la Femme*, de la ORTF1, programada el 21 mayo 1962¹⁶⁶³. En ella se muestra a unos reporteros que se dirigen a los alrededores de la ya citada, en

¹⁶⁶²Exactamente las palabras cruzadas en este diálogo son las siguientes: Ramon: “*T’as rien d’autre à faire que de bloquer devant la météo de ton pays toujours ensoleillé, toi? Hein?*” / Carmen: “*Je te signale que c’est aussi le tien, querido. Regarde, regarde, 24 degrés à Cordoba, et ici on pèle de froid. Heureusement qu’en juillet on met les voiles.*”

¹⁶⁶³También es preciso destacar una propuesta televisiva española que se acerca a esta temática, concretamente nos referimos a una entrega de la emisión *Vivir cada día*, titulada “Españolas en París” (Carlos Amman, 198?), en la cual se compendian comentarios de diversas españolas que trabajan en la capital francesa, mostrando cómo laboran y viven, o los lugares de ocio que frecuentan. Este documento, bajo el topográfico V-0072, puede consultarse en el Centro de Documentación de la Emigración Española en Europa de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras.

repetidas ocasiones, rue de la Pompe, donde se ubicaba la iglesia española, para recabar el testimonio de mujeres españolas que trabajan como *bonnes*. Lo más destacable de este título es que presenta a estas chicas en un momento de su tiempo libre, concretamente a cuatro de ellas, filmándolas tanto en la mesa de un café como en el interior de la iglesia e interrogándolas sobre el porqué eligieron irse a Francia y si tienen previsto permanecer o irse. A pesar de que ellas respondan con mucha brevedad y con un francés muy elemental, el tratamiento que ofrece la realización sobre el fenómeno migratorio es muy superficial, exponiendo éstas que en Francia ganan sueldos mucho más elevados que en España y que, a pesar de que preferirían vivir en su país, están bien en París. Además, la propuesta concluye con la frase de una de ellas que afirma estar contenta de encontrarse en esa ciudad, “*Je suis contente d’être ici*”, resumiendo a la perfección la perspectiva por la que opta el film y ofreciendo, por tanto, una visión hartamente optimista de la situación de estas jóvenes que, si bien sienten nostalgia por su tierra, han encontrado en la capital francesa lo que venían a buscar. Unas muchachas que, además, al filmarlas en los entornos de la rue de la Pompe, las vemos moviéndose en un espacio burgués y casi nada reincide en su condición de criadas; Édouard Mills-Affif valora esta cuestión de un modo muy adecuado en los siguientes términos: “*Ce sujet, réalisé sur le modèle de reportage d’actualité, ne nous apprend pas grand-chose sur la condition de ces employées de maison. Mais là n’est apparemment pas l’intention des auteurs qui semblent avant tout préoccupés de montrer que ces jeunes filles sont des migrantes de luxe. [...] Suivies uniquement dans leurs loisirs, dans un périmètre n’allant pas au-delà de la rue de la Pompe, on a l’impression que ces servantes jouissent des avantages d’un environnement bourgeois. À part le mal du pays, rien de semble venir perturber une existence paisible à l’intérieur de ce cocon doré. Manifestement, ces femmes ont trouvé ce qu’elles étaient venues chercher: une vie meilleure*”¹⁶⁶⁴.

Una perspectiva muy distinta es, sin embargo, aquella por la que apuesta *Le long voyage d’Espérance* (Claude Souef, 1975) pues, como veremos, profundiza mucho más en el asunto y procura reflejar las condiciones de vivienda de las *chambres de bonnes* y la soledad que sienten estas mujeres fuera de su país, reuniéndose con la propia comunidad española para paliar la situación. Sin embargo, ya depararemos nuestra atención en este título más adelante por lo que ahora prosigamos el recorrido que estamos efectuando y aludamos a otra propuesta televisiva: *Gens de maison* (1967), emitida dentro de *Les dossiers de l’écran*, consistente en un debate posterior a la proyección del film *Papa, maman la bonne et moi* (Jean-Paul Le Chanois, 1954), una película que, como veremos, se encuentra en varios aspectos bastante cercana a *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6ème étage, Philippe Le Guay, 2010), aunque, sin embargo, no incluye personajes españoles. En el mencionado debate participaron el periodista Philippe Bouvard; la actriz Paulette

¹⁶⁶⁴MILLS-AFFIF, Édouard: *Filmer les immigrés. Les représentations audiovisuelles de l’immigration à...*, Op. Cit., p. 112.

Dubost; la actriz y presentadora Christine Fabrega la cual tenía a una *bonne* a su servicio; la secretaria del *Syndicat des gens de maisons* relacionado con la CGT, Madame Magonez; y Loli Toni, *bonne* española. Sin embargo, como bien señala Bruno Tur, poco aporta esta propuesta en la medida en que, la española, no tiene la oportunidad de poder explicar su situación o ahondar en sus condiciones de trabajo, quedando relegada en un marco en el que simplemente puede sonreír tímidamente, un asunto que el citado historiador expresa del siguiente modo: “*La présence de Loli s’avère inutile. Jeune femme d’une vingtaine d’années, souriante à l’extrême, elle répond par des ‘oui’ et des ‘non’ timides, sans jamais avoir la possibilité de s’exprimer. Le tout est marqué par un sentiment d’irrespect accentué par l’austérité du décor et le noir et blanc de l’image*”¹⁶⁶⁵.



Jean Philippe Charbonnier: *Vie quotidienne d'une bonne espagnole à Paris, 1962*, Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

Terminemos este itinerario a través de las realizaciones de no ficción aludiendo a la existencia de un par de documentales, más o menos recientes, que giran únicamente en torno a las experiencias de las *bonnes* españolas, caso del medimetraje *Perla preciosa* (Santi Valldeperez, 2007) y del largometraje *Si tu vas a Paris* (Jacquie Chavance, Guillaume Mazeline, 2013). Por lo que respecta al primero, se trata de una producción francesa dirigida por un cineasta español de Amposta que se acerca a las *bonnes* españolas tomando, como punto de partida, cuatro fotografías expuestas en el Musée de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration realizadas por Jean Philippe Charbonnier. Unas instantáneas que las muestran en su tiempo libre y que llevan al realizador a interrogarse por quiénes eran estas mujeres y qué queda de este pasado de la emigración española en Francia hoy en día. Un film, por otra parte, cuyo título se debe al nombre de un charleston coreable con ritmo de fox-trot, con letra y música de Álvarez Oropesa y Ledesma, muy popular en esa época; cuenta, además, con varios testimonios y se alude nuevamente a la Misión

¹⁶⁶⁵TUR, Bruno: “‘Et viva Conchita!’ Le stéréotype de la ‘bonne tout à faire’ espagnole dans la chanson...”, *Op. Cit.*, p. 76. Asimismo, también este autor menciona otras realizaciones televisivas de menor relevancia en las que se consideran las *bonnes* españolas, trayendo a colación el caso de *Lettre ouverte de la CFDT à l'ORTF* (21-08-1967), emitido después de *Gens de maison*, y *Bonsoir Paris* (22-10-1967).

española de la Rue de la Pompe y a la labor que allí se desempeñaba. En relación a la segunda realización citada, estamos ante una película cuya atención se focaliza en la historia y testimonio de siete mujeres que comparten un mismo lugar de origen, un pueblo de Valencia; un mismo lugar de destino, París; y un mismo empleo, en los años sesenta, en la capital francesa: son *bonnes à tout faire*, ahondando en sus experiencias y vivencias personales¹⁶⁶⁶.

Finalmente, aludidas todas estas propuestas, mencionemos la existencia de una producción de nuestro país centrada en las españolas que trabajaban en porterías de la capital francesa, nos referimos al film *A las puertas de París* (Marta Horno, Joxean Fernández, 2008). En esta ocasión, se cuenta con el testimonio de siete mujeres, la mayoría de las cuales no han regresado a España y nos transmiten sus experiencias, tratando cuestiones como la dificultad para aprender el idioma, o bien exponiendo cómo juzgan a los franceses, qué trato han recibido de su parte, la importancia del asociacionismo o la añoranza que sienten por España. Asimismo, también aparece la Iglesia española de la Rue de la Pompe y, a pesar de que las entrevistadas exponen distintas anécdotas y perspectivas, la visión que ofrecen de sus vivencias es, en general, bastante negativa y triste. También lo son sus observaciones hacia el trato o consideración que han recibido por parte los franceses, llegando a afirmar una de ellas, Teresa Sierra, originaria de León y residente en París desde hace treinta y cuatro años, lo siguiente: “*No me acostumbro a los franceses, es que no los soporto. Trabajas para ellos y a la que te descuidas te dan por detrás*”.

Una vez esbozada esta imagen panorámica a través de varias películas, a continuación nos detendremos en aquellos títulos a los que dedicamos un estudio más pormenorizado, debiendo comenzar por *Le long voyage d’Esperanza* (Claude Souef, 1975), perteneciente a la emisión televisiva *Les femmes aussi*. Se trata de una propuesta que se centra en una emigrante en concreto, Esperanza, indiscutible protagonista de la realización, aunque también incluye el testimonio de otras *bonnes*, de la señora de una casa, de una mujer encargada de colocarlas laboralmente y de un religioso, el padre Morcan. Dada la importancia que se concede a Esperanza, la acción empieza en la estación de Vigo y, buena parte del metraje, corresponde al desplazamiento que ésta efectúa en tren con destino a París, una vez concluidas sus vacaciones, viajando acompañada de otras mujeres que parten por primera vez para ejercer esta misma profesión. La imagen inicial del film muestra a gente en el andén despidiendo a los pasajeros del tren; mientras, la voz en *over* del narrador informa que se trata de la citada estación de Vigo, aunque puntualiza que podría ser cualquier otra terminal española a finales de verano, momento en el cual precisa que regresan a Francia nada menos que unas 60.000 empleadas del hogar [Fig. 269]. Sin embargo, este narrador apenas tiene importancia

¹⁶⁶⁶Mencionemos que, al margen de la emigración española, existe un documental francés dedicado íntegramente a la profesión de mujer de la limpieza, concretamente se trata de *Profession: Femme de ménage* (François Chilowicz, 2009).

en esta realización y, en cambio, es esencial la voz en *over* de Esperanza, quien habla un francés ya muy correcto gramaticalmente y comienza informando al espectador que es la quinta vez que abandona su pueblo, familia y país, donde pasó toda su juventud hasta los veintiún años. Acto seguido, se muestran imágenes de su municipio de origen, sin precisar de cuál se trata, pero incluyendo distintas vistas que evidencian su dimensión rural, algo que subraya la protagonista afirmando la relevancia que tienen la tierra y sus productos. Asimismo, además de imágenes de las calles o de niños jugando, también vemos un puerto, especificando Esperanza que su padre ha pasado allí toda su vida, una vida simple y monótona, realizando siempre el mismo trabajo y señalando que, desgraciadamente, la situación del país no ha cambiado puesto que no hay trabajo, los sueldos son muy bajos y, para ella, cada día ve más remota la posibilidad de regresar [Fig. 270].



Fig. 269



Fig. 270



Fig. 271

Contextualizado, por tanto, su origen, la propuesta vira la atención de la protagonista a las otras mujeres con las que ha subido al tren y quienes van a París por vez primera, planteándoles qué esperan de su emigración, una cuestión que Esperanza se encarga de traducir al español en tanto que actúa como intérprete [Fig. 271]. Al respecto, una de ellas expone que parte a causa de recibir un sueldo bajo y tener que ayudar a un padre enfermo y a una madre muy anciana, de modo que necesita

ganar más dinero; la otra explica, asimismo, que gracias a lo que gane en París podrá mantener a su familia, así como cree que allí conseguirá aumentar su cultura. Todas tienen claro, eso sí, que allí ejercerán de empleadas del hogar. Esperanza también comunica sus experiencias, comentando que lleva en Francia cuatro años y ha tenido varios patrones, debiendo vivir en una *chambre* en malas condiciones: sin calefacción, con una pequeña ventana y accesible desde una escalera de servicio

por la que debe subir de unos seis a ocho pisos y encima no está limpia¹⁶⁶⁷ [Fig. 272-273]. En relación a la ocupación que desempeña, lamenta que, aunque termine su trabajo antes de tiempo, no la dejen marcharse, mientras que en cambio le exigen disponibilidad en cualquier momento.



Fig. 272



Fig. 273



Fig. 274

El propio desplazamiento en tren también es interesante en tanto que muestra el viaje que comparten estas jóvenes y otros hombres españoles que también emigran, amenizando el tiempo comiendo y cantando, algo parecido, salvando las distancias, a la secuencia inicial del film *Toni* (Jean Renoir, 1934) [Fig. 274]. A su llegada, también se da buena cuenta del control administrativo llevado a cabo por parte de las autoridades, así como la voz en *over* de Esperanza se encarga de subrayar la gran significación que tiene para un emigrante cruzar la frontera, pues si bien para un turista carece de relevancia, para ellos implica abandonar a una familia a la que quieren y a su pueblo para ir a un lugar desconocido y, además, también tiene consecuencias laborales: “*c’est être obligé à faire un travail qui n’est pas le nôtre, un travail qui nous est destinée avant même d’arriver*”.

Es abandonar un país con una manera de vivir y costumbres tradicionales completamente distintas a lo que van a encontrar fuera, sosteniendo que “*on peut même dire opposées à ces de l’étranger*”. Acompañando estas declaraciones, se muestran imágenes de la vida en el pueblo, subrayando, visualmente, la dimensión rural del mismo [Fig. 275] y añadiendo, verbalmente, lo que la emigración entraña: romper con una vida campestre para llegar, sin preparación alguna, a un ambiente urbano donde todo parece, al mismo tiempo, anónimo y hostil. Además, la protagonista



Fig. 275

¹⁶⁶⁷A propósito de estos espacios, Anne Martin-Fugier indica lo siguiente: “*Le sixième est un monde à part, complètement coupé de celui des maîtres. Ceux-ci n’y vont jamais, à en juger par les instantes recommandations qu’adressent aux maîtresses de maison les manuels de conseil. On les supplie de visiter les chambres de leur domestiques, et d’abord pour leur propre sécurité*”, en MARTIN-FUGIER, Anne: *La place des bonnes, la domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris: Éditions Perrin, collection Tempus, 2004, p. 123.

destaca una cuestión de gran relevancia que pasa por considerar que, allí, ellas no cuentan como personas, sino que simplemente acuden al país a subsanar un problema, algo que expresa del siguiente modo: “*nous ne comptons plus comme une personne, nous ne sommes qu’une chose qui vient résoudre un problème économique et social*”, un asunto en el que insiste de nuevo más adelante. Esta idea que nos remite, claramente, a la célebre frase del escritor Max Frisch “*Man hat Arbeitskraefte gerufen und es kommen menschen*”, es decir, “*pedimos mano de obra, pero llegaron personas*”.

También Esperanza insiste en la importancia que la *chambre* tiene para ellas, pues es allí donde se sienten libres, donde transcurre su tiempo y donde pasan los días de fiesta, pues salir supone gastar dinero y no se lo pueden permitir si quieren ahorrar; no obstante, afirma que sí que viven buenos momentos, aunque éstos sean inferiores a la soledad y a la pena que sufren al recordar a su familia. Cree que por ello hay jóvenes que van a bailar el sábado y domingo, citando el caso de la sala Wallgram y considerando que los chicos se aprovechan de esta situación y, por consiguiente, terminan aprovechándose de ellas¹⁶⁶⁸. También añade lo difícil que les resulta conocer a hombres, pues entablan con ellos relaciones mucho más superficiales que en España, a la vez que considera que muchas de ellas han conocido una nueva manera de vivir en este país, pues el hecho de salir de casa, tener trabajo y dinero, elimina la situación de dependencia para con el marido que prevalecía en España. Sin embargo, el objetivo que las guía es regresar a su país y ello supone un problema en distintos niveles: en primer lugar, porque después de años de estar en el extranjero presuponen que la situación en España habrá cambiado y luego al regresar ven que está igual, además no han trabajado de lo suyo y es difícil volver a encontrar trabajo al retornar; en segundo lugar, el haber estado tanto tiempo fuera implica que la relación con los amigos no sea la misma, de igual modo que los padres tienen dificultades para entenderlas y ellas tienen que adaptarse a la situación, en tanto que ya tienen una visión de la vida distinta. Exactamente lo expresa en los siguientes términos: “*les parents ont des difficultés à nos comprendre, on a changé, on a une vision*

¹⁶⁶⁸Transcribimos a continuación las palabras exactas que pronuncia en tanto que las cuestiones que subraya son de elevado interés: “*Notre chambre pour nous c’est chez nous, c’est là-dedans que nous nous sentons, que nous nous trouvons libres, que nous pouvons faire ce que nous voulons sans contrôle de personne, c’est là-dedans que se passe la plus part de notre temps, d’abord parce que au début on connaît personne en rentre là-dedans et on passe un jour, autre jour, et après quand on a des amis on reste aussi dans la chambre parce que on s’est réunie là-dedans on passe les jours de fête. Sortir pour nous c’est toujours de dépenser, si on veut aller danser, si on veut aller au cinéma... pour rien [...] et notre objectif c’est économiser le plus possible pour retourner le plus avant, le plus vite possible en Espagne. C’est vrai qu’il y a des bons moments [...] mais aussi que nous passons les moments les plus difficiles de solitude, de chagrin, nous nous souvenons plus de notre famille et de tout ce que nous avons laissé en Espagne. Il y a des filles qui pour sortir de cette solitude le samedi et dimanche van danser à la salle Walgram ou dans une autre salle de danse, se retrouvent avec des autres espagnoles, avec des gars et c’est l’unique façon qu’elles trouvent pour pouvoir s’oublier un peu de la condition qu’elles vivent, qu’elles ont vécu pendant la semaine ; le dimanche elles sont des personnes différentes de ce qu’elles ont été pendant la semaine. Ça remporte des difficultés parce que les gars profitent de cette situation de solitude de la fille [...]*”

de la vie différente, pour eux c'est très difficile à comprendre, on se trouve là-bas aussi seule, aussi déplacée qu'on se trouve en France. On a émigré, quand on commence à Être émigré, commence à être un éternel déplacé pour toujours”.

A partir de este punto la realización toma otro rumbo, pues tras mostrar la estación de Austerlitz como primera etapa del viaje de estas jóvenes a París e incorporar la voz en *over* de Esperanza aludiendo a que muchas vivirán en las mismas condiciones y padecerán los mismos problemas que ella, se cede la palabra a cuatro testimonios de *bonnes* para que comuniquen sus vivencias. Sin profundizar en demasía en lo que dicen cada una de ellas, podemos destacar que, la primera, ubica el motor de su partida en la necesidad que sentía de ser libre, señalando también que al llegar tuvo una buena impresión de la ciudad por sus luces y las avenidas, así como su patrona la vino a buscar muy amablemente a la estación, aunque luego ya vivió situaciones más incómodas. La segunda, repara en que muchas veces debe comer frío y la señora a la que sirve no parece importarle demasiado por el trato que le dispensa. La tercera señala que, a pesar de trabajar muchas horas, no gana suficiente dado el dinero que tiene que enviar a su madre, pagar un apartamento, vestirse y salir de vez en cuando, de ahí que vigile niños dos veces a la semana para ganar un poco más y, además, indica que prefiere estar con ellos que sola en casa. La cuarta, subraya la gran soledad que ha sentido en su *chambre*, sobre todo por las noches, así como la inmensa tristeza que padece al darse cuenta de que está malgastando su juventud. Por mediación del periodista que la entrevista, ésta añade que dejó su trabajo de *bonne* por el de *femme de ménage* para así ser más libre, acudiendo a clases en la Alianza para estudiar secretariado, algo que espera poder retomar ahora que también viene su hermana a servir y ya no tendrá que mandar todo el dinero ella sola; ésta alude, por tanto, a la cuestión de las redes y al efecto de atracción que ejercen para nuevos emigrantes. A todo ello y, tras incluir imágenes de un baile frecuentado por españoles



Fig. 276

[Fig. 276], la voz en *over* de Esperanza insiste, nuevamente, en que aquí no cuentan como seres humanos, pues en este país viven rodeadas de un lujo que se encuentra fuera de su alcance, así como se encuentran al lado de una familia, pero no forman parte de ella. Exactamente lo concreta tal que así: *“Pendant que tout le monde à l’heure de repas est réuni, nous nous trouvons seules à la cuisine, cette ambiance familiale nous est interdite et le soir, dans nôtres chambres, on se sent encore plus isolé à l’écart de tout, ici nous ne comptons comme un être humain”.*

A partir de este punto, los testimonios que integran la propuesta ya no corresponden a sirvientas sino a la señora de una casa, a una mujer que se encarga de colocar a las chicas que vienen

a servir y a un cura, el padre Morcan. Por lo que respecta a la primera mencionada, ésta explica que ha asistido a una reunión con unas amigas y sus respectivas empleadas del hogar para reflexionar conjuntamente sobre su situación, pues se han dado cuenta de que estas jóvenes experimentan una gran soledad y merece la pena confrontar las experiencias y aprender mutuamente¹⁶⁶⁹. Comenta, a tal efecto, que las españolas han destacado sentirse usadas como instrumentos y han señalado que, en ocasiones, se les pide, a última hora, que ayuden, por ejemplo, en la preparación de una cena, dando por hecho que ellas deben estar libres, mientras que no es nada difícil de prever y gestionar de otra manera. Ante esta cuestión, esta mujer afirma que es cierto que las han considerado poco atentas y no han intentado comprender el porqué de su comportamiento, usándolas sin pensar en su vida o en que también ellas tienen una familia y en que el modo de vivir en España y allí, en una gran ciudad, les supone enfrentarse a problemas muy diferentes de los que están acostumbradas. Añade que con frecuencia las acusan de ignorantes porque muchas no saben usar, por ejemplo, un aspirador, sin reparar en que allí no tienen tal utensilio o directamente no tienen, ni tan siquiera, electricidad. Señala, además, una cuestión que entronca con lo que hemos destacado anteriormente, citando a Max Frisch, en relación a no tratarlas como los seres humanos que son, pues sostiene “*qu’elles nous servent comme des machines bien souvent*”.

El testimonio de la mujer que se encarga de buscar trabajo a las chicas que vienen a servir es bastante más sencillo, pues simplemente alude a las malas condiciones de las *chambres*, en las que tienen que recibir a familiares y amigos, integrando la realización imágenes de uno de estos espacios. Más interesante resulta, en cambio, el testimonio del cura, cuyas palabras vienen precedidas de la voz en *over* que precisa que, el objetivo de esta propuesta, no es el de entrar en problemas teóricos, económicos o sociológicos de los emigrantes, pero sí mostrar algunas de las reacciones que éstos sufren por parte de los autóctonos. Realizada tal advertencia, se presenta el testimonio de este sacerdote que destaca que, a veces, se oye decir que esta gente viene a quitar el pan a los franceses, algo que niega y añade que trabajan básicamente en la construcción pública y en la confección de materiales, valorando positivamente esta presencia de mano de obra extranjera y resumiéndolo en dos aspectos. El primero de ellos pasa por considerar que, el trabajador que llega a París para laborar, tiene entre dieciocho y veinte años y corresponde una persona que goza de una formación que no le ha costado nada a Francia y, encima, viene dispuesto a trabajar; el segundo,

¹⁶⁶⁹Las trabajadoras domésticas se encontraban en una situación muy delicada y no estaban bien representadas sindicalmente, aunque ello no implica que no existiesen ciertas estructuras, véanse al respecto las siguientes palabras de Bruno Tur: “*Les syndicats CGT, CFDT ou encore celui de la Jeunesse Ouvrière Chrétienne Féminine (JOCF), organisèrent par exemple dès les années 1960 des groupes de discussion avec, d’un côté, des travailleuses employées de maison et, de l’autre, des employeuses. Il s’agissait de recueillir des témoignages sur la vie des employés domestiques, particulièrement lorsqu’ils étaient immigrés, pour connaître leurs situations et coller à leurs revendications, le but était d’intégrer les travailleurs étrangers dans les syndicats*”, en TUR, Bruno: “Españolas en París ou la solitude des bonnes à tout faire espagnoles à Paris”. *Décadrages. Cinéma et migration*, núm. 14, 2009, p. 70, nota 18.

estriba en que se trata de personas que vienen temporalmente y tienen todas las ventajas de su seguridad social dado que tienen una cotización y, en la mayoría de los casos, regresan a su país sin usarla.

A partir de este momento, asistimos a la clausura del film, en el cual Esperanza comenta que cuando se reúnen en París varios españoles siempre hablan de los mismos temas que tienen que ver, todos ellos, con España: “*Quand nous nous réunissons entre nous, souvent on parle du village, du retour, on échange des nouvelles du pays, on fait des projets. Dans ce moment, nous voulons oublier que les difficultés qui nous ont fait émigrer sont toujours les mêmes, que nous*



Fig. 277

savons désappris notre métier et nous n'avons pas en la possibilité d'en connaître un autre. Le travail, les problèmes, la solitude nous ont fait évoluer [...]”. Se repite, también, en que los que no partieron tienen problemas para comprenderlos mientras que ellos también los tienen para aclimatarse, considerando que han vivido un largo viaje del que no saben si volverán. Finalmente, la película termina con una secuencia en la que vemos a Esperanza, junto a otros españoles, cantando en el marco de una sobremesa [Fig. 277] y la cámara se aproxima a un cartel colgado en la pared en el que hay escritas, en español, varias frases pertenecientes a la Declaración Universal de Derechos Humanos.

En definitiva, una propuesta de sumo interés no sólo por su contenido en sí, sino también, en buena parte, por el año de su realización, pues su temprana fecha la convierte en un documento casi sin parangón en el acercamiento que realiza a las condiciones de vida de estas jóvenes, abordándolo con especial detenimiento y de un modo muy alejado a la visión, no sólo superficial, sino tan positiva que ya hemos destacado a propósito de *Les employés de maison: L'Espagne à Paris* (Jeanne Dubreil, Claude Thomas, 1962).

Llegados a este punto, ya sólo nos queda por considerar *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6ème étage*, Philippe Le Guay, 2010), una película cuyo interés reside en que aborda el asunto que estudiamos desde la ficción y toda ella se dedica, íntegramente, a plantear la vida de unas *bonnes* de un inmueble parisino. Podemos afirmar, por tanto, que se trata de la única realización francesa que concede tal importancia a estas empleadas y, junto con *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), son los únicos films de ficción centrados en este tema. No obstante, en este caso se trata de una propuesta de género cómico y no ahonda en las dificultades que éstas experimentaban, ofreciendo, en cambio, un acercamiento sumamente positivo al carácter de estas

mujeres quienes, a pesar de vivir en una sexta planta, fueron capaces de crear allí dentro un pequeño microcosmos de una calidez y alegría que no tenían equivalente a la rigidez característica del talante de la burguesía parisina. Por consiguiente, ya se puede intuir que estamos ante un título articulado a través de múltiples estereotipaciones, tanto por lo que respecta a la representación de las criadas como a la de los burgueses; no obstante, advertimos que se trata de un film bien documentado sobre los barrios y espacios en los que habitaban las mujeres españolas que trabajaban en el servicio. De hecho, el propio realizador considera que el tema del largometraje es el descubrimiento de la alteridad, proponiendo una fusión utópica y humanista en el encuentro de España y Francia; por otra parte, una de las actrices, Carmen Maura, especifica muy bien -indirectamente- esta cuestión de la estereotipación de las españolas al afirmar que la película trata justamente del punto de vista de un francés, añadiendo que esta cuestión se la ha explicado muy bien el cineasta porque ella a veces le decía, ¿pero tú crees que las españolas son así?¹⁶⁷⁰.

Por tanto, es fundamental tener en cuenta, a la hora de valorar esta realización, que lo que transmite es una idea del otro planteada desde la óptica francesa, es decir, se traza una representación en la que el papel del otro recae en el español, diciendo mucho, por consiguiente, del punto de vista francés y de los lugares comunes existentes en torno a las españolas. Además, debemos tener presente que el film parte de la propia experiencia que tuvo el director en su infancia y de la que guarda muy buen recuerdo, pues de pequeño, hasta los cuatro años, cuidó de él una *bonne* española, de tal modo que cuando empezó a hablar mezclaba el español y el francés¹⁶⁷¹. Por otra parte, mediante este largometraje el cineasta también quiso señalar un tema que le parece interesante y que consiste en la idea de un sentimiento europeo, considerando que Europa se construyó en los años sesenta, es decir, antes de que la Unión Europea fuese una realidad los españoles ya estaban entre los franceses y en el espacio público, algo que considera que forma parte de la historia común de ambos países¹⁶⁷².

¹⁶⁷⁰Declaraciones del realizador y de la actriz incluidas en los extras en la edición francesa del film, es decir, la que se ha empleado en esta investigación, editada por M6 Vidéo (2011).

¹⁶⁷¹Exactamente lo expresa del siguiente modo: “*Tout a commencé par un souvenir d'enfance. Il se trouve que mes parents avaient engagé une bonne espagnole qui s'appelaient Lourdes, et j'ai vécu les premières années de mon enfance en sa compagnie. Je passais finalement plus de temps avec elle qu'avec ma propre mère, au point que lorsque j'ai commencé à parler, je mélangeais le français et l'espagnol. Quand je suis arrivé en maternelle, je parlais une sorte de sabir incompréhensible, je récitais des prières en espagnol*”, citado en RICE, Anne-Christine: *Cinema for French Conversation. Le cinéma en cours de français*. Indianapolis: Hackett Publishing, 2013 (4ª edición), p. 196.

¹⁶⁷²Concretamente lo expone de esta manera: “*Et puis il y a un sentiment européen dans cette histoire qui me touche. Bien avant que l'Union européenne ne soit une réalité politique, l'Europe s'est construite dans les années 1960. Les Espagnols étaient là, parmi nous, au coin des rues, dans les jardins publics... Cela fait partie de l'histoire commune à nos deux pays*”, citado en RICE, Anne-Christine: *Cinema for French Conversation. Le cinéma..., Op. Cit.*, p. 200.

Para poder abordar los contenidos de esta propuesta y los planteamientos que presenta de las cuestiones que nos interesan en nuestro estudio, en primer lugar, realizaremos una breve sinopsis del argumento para, acto seguido, poder profundizar en estos asuntos sin tener que reseguir el orden de los acontecimientos del film. En ese sentido, podemos afirmar que la película expone las vivencias de un grupo de españolas que trabajan como *bonnes* en París y residen en el sexto piso del edificio en el que trabajan, un espacio que se constituye en su núcleo de relaciones y supone una especie de oasis en las costumbres y hábitos propios de la capital francesa. El punto de arranque es la llegada a la ciudad de una mujer, María, interpretada por Natalia Verbeke, quien se establece en esta *chambre* en compañía de su tía y de otras mujeres, entrando a trabajar al servicio de la familia Joubert y cambiando, por completo, los paradigmas del señor de la casa, interpretado por Fabrice Luchini. A su vez, este hombre encuentra en ella y en este sexto piso, esa alegría y calidez que le falta en su hogar y en su vida. Por otra parte, al margen de María, el resto de criadas no tienen una personalidad demasiado desarrollada como personajes en concreto, sino que más bien ejercen un papel coral, formando simplemente un grupo de españolas alegres y vitalistas, sin ahondar en demasía en las características de cada una. Además de María y de su tía, llamada Concepción -interpretada por Carmen Maura-, el resto de españolas son las siguientes: Carmen -interpretada por Lola Dueñas-, una joven cuyo personaje es el único que evidencia una posición marcadamente antifranquista; Teresa -interpretada por Nuria Solé-, una chica muy joven y bastante discreta y secundaria; Pilar -interpretada por Concha Galán-, una mujer de edad más avanzada que termina dejando este empleo para trabajar de portera; y Dolores -interpretada por Berta Ojea-, una señora, también de cierta edad, que en varias ocasiones discute con Carmen por sus desavenencias políticas.

Pues bien, a partir de esta trama tan sencilla en cuanto a eventos, se desarrolla una película que, como hemos dicho, exhibe numerosos tópicos sobre las españolas, así como pone en juego varios aspectos interesantes para contextualizar históricamente la vida de estas mujeres que trabajaban en el servicio doméstico, evidenciando puntos en común con otras realizaciones y obras literarias. Trazado el argumento del film, valoremos, acto seguido, todas estas cuestiones y, hagámoslo, empezando por subrayar aquellos elementos propios del estereotipo de las españolas. En ese sentido, podemos comenzar por la cuestión culinaria en tanto que, en numerosas ocasiones, el largometraje repasa en los platos más típicos de la gastronomía española, un asunto que, de hecho, ya aparece al principio en una secuencia independiente que precede el propio inicio argumental. Concretamente, ésta es de gran interés en tanto que tiene que ver con la cuestión de la colocación de las españolas en el servicio doméstico: inicialmente se escucha una conversación entre dos mujeres que no vemos y en la cual una precisa que acaba de llegar de Salamanca, indicándole la otra que acuda al despacho y pregunte por la religiosa para explicarle de dónde viene, cómo se llama

y qué sabe hacer¹⁶⁷³. Acto seguido, se muestran planos independientes de mujeres que se presentan a un supuesto interlocutor que queda fuera de campo y que, espacialmente, ocuparía el lugar del espectador; en estas presentaciones, aunque hablan en francés, mezclan palabras en castellano, e indican sus nombres y de dónde vienen (Salamanca, Toledo y Segovia). En cuanto a lo que saben hacer, se subraya el *ménage*, planchar, limpiar plata o alguna añade que le encantan los niños; asimismo, en cuanto a la cuestión culinaria, tres de ellas precisan lo que saben cocinar y los platos citados son los siguientes: paella, tortilla española y de champiñones, croquetas, albóndigas y gazpacho. Una cuarta mujer, de edad avanzada, indica directamente que “*la cuisine française no me gusta*”. Por consiguiente, esta cuestión ya aparece en el propio arranque del film y, de hecho, no tarda en considerarse nuevamente, pues la protagonista entra a trabajar al servicio de unos señores que, justo al comienzo de la película, pierden a su otra *bonne*, una mujer ya mayor que *monsieur* Joubert ha tenido toda la vida a su servicio, pero que se despide por las desavenencias y discrepancias existentes entre ella y su esposa. Es interesante precisar que esta señora es bretona, algo fundamental en tanto que refleja que, antes de la llegada de las españolas, el servicio procedía fundamentalmente de migraciones interiores y el origen concreto de esta mujer queda subrayado por medio de su apellido, típicamente bretón: Germaine Le Bronneck¹⁶⁷⁴. Además, precisamente para consolar a esta mujer, que también vive en la sexta planta, las españolas le dan vino de Málaga, un producto que, tras beberlo, dice nada menos que “*À la santé de l’Espagne!*”.

Asimismo, también en relación a la cocina española y productos patrios, señalemos otra secuencia relevante que corresponde a aquella en la que los señores de la casa organizan una fiesta. Para tal evento, contratan a un camarero francés, un personaje que se alegra de encontrarse con españolas y redonda en otro tópico: coge una camisa y se pone a torear¹⁶⁷⁵, así como le dice a la protagonista que adora todo lo español, citando al respecto el chorizo, la paella y el... *taboulé*. Naturalmente, María le indica que este plato no es español, poniendo de manifiesto el desconocimiento que había en Francia de nuestro país más allá de lo más emblemático, citándose también el flamenco¹⁶⁷⁶; asimismo, también es interesante que este hombre puntualice habitar en

¹⁶⁷³Exactamente esta conversación se desarrolla del siguiente modo: Una: “*Ayer llegué de Salamanca.*” / Otra: “*Muy bien, muy bien; pues entras en el despacho y preguntas por la religiosa y hablas con ella.*” / Una: “*¿Qué le digo?*” / Otra: “*Anda, pues de dónde vienes, cómo te llamas y lo que sabes hacer. Lo más importante es que estés tranquila.*”

¹⁶⁷⁴De la misma manera que hemos destacado que hay un estereotipo relativo a la *bonne* española, la “Conchita”, también existía otro en el caso de las bretonas, la “Bécassine”. Para más información, véase la siguiente obra: LEHEMBRE, Bernard: *Bécassine, une légende du siècle*. Paris: Gautier-Lauguereau, 2005.

¹⁶⁷⁵Transcribamos las palabras que pronuncia el camarero: “*Des espagnoles? Ça tombe bien, j’adore l’Espagne. Vous voulez me voir toréer les filles? Olé, venga! Venga toro! Olé toro! Olé!*”.

¹⁶⁷⁶El diálogo se produce en los siguientes términos: Camarero: “*Moi, j’adore tout ce qui est espagnol: le chorizo, la paella, le taboulé...*” / María: “*Le taboulé c’est pas espagnol.*” / Camarero: “*Quoi?*” / María: “*Le taboulé c’est pas espagnol.*” / Camarero: “*C’est pas espagnol le taboulé?*” / María: “*Le flamenco, par contre, c’est espagnol.*”.

Saint Denis, un lugar en el que, como ya hemos comentado, vivió una numerosa comunidad española [Fig. 278].



Fig. 278



Fig. 279

De igual modo, el aprecio de los franceses hacia los productos españoles también aparece en otro momento del film, justamente cuando el patrón se ha trasladado a vivir al sexto piso tras discutir con su mujer: ésta no se cree que él pase tanto tiempo con las españolas y sospecha que tiene una aventura con una francesa, de ahí que le eche de casa y éste se instale en una *chambre de bonne*. Su esposa se lo cuenta a sus hijos y éstos acuden a la parte superior del inmueble para hacer recapacitar a su padre, sin embargo, éste les cuenta que allí ha encontrado una familia con unas mujeres que son fantásticas, ofreciéndoles nada menos que vino de Málaga y chorizo.

Otro de los temas que aparece en la propuesta, asociado a los españoles, es su carácter escandaloso, un asunto presente casi al comienzo de la película: la portera del edificio, madame Triboulet, se queja a *monsieur* Joubert del ruido que hacen las españolas, especificando que se pasan la noche cantando y gritando y que, por su culpa, no hay manera de dormir. Acto seguido, se muestra la llegada en autocar de María, recién llegada a París y, junto a su tía Concepción [Fig. 279], se

dirigen al edificio donde sucede la acción, encontrándose al entrar a la portera, quien les indica que no cojan el ascensor, aunque lleven maletas, dado que deben emplear la escalera de servicio. Un poco más adelante, la protagonista es contratada por la familia Joubert pero tiene que pasar una temporada de prueba,



Fig. 280

encontrándose la casa hecha un desastre desde que la anterior *bonne* bretona se marchó, una situación ante la cual decide abrir la ventana y llamar a gritos, por el patio de luces, a su tía, quien a su vez llama a las otras para que, entre todas ellas, vayan a ayudarla a limpiar. Este jaleo desagradaba profundamente a la portera, quien grita “*C’est pas fini là-haut? C’est quoi ce ramdam?*”, una frase significativa que ya consideraremos más adelante, ahora simplemente mencionemos que, en esta secuencia, ya se evidencian tanto la cuestión del ruido como el compañerismo y solidaridad entre las españolas [Fig. 280].

Otro de los lugares comunes sobre los españoles es la afición que éstos tienen por el cante, un asunto que aparece en un par de ocasiones a lo largo del film, en primer lugar, a propósito de una fiesta que celebran para festejar que una de ellas, Pilar, ha encontrado trabajo como portera, gracias a la mediación de *monsieur* Joubert. Ya hemos comentado previamente que este trabajo también fue frecuente para las españolas, principalmente porque permitía que empleo y familia convergiesen en un mismo espacio y, por tanto, facilitaba a la perfección la cuestión de la conciliación; no obstante, en este film nada tiene que ver con esta cuestión, pues la mujer que ocupará



Fig. 281



Fig. 282

este empleo carece de hijos y ya tiene una edad avanzada; el motivo por el que opta por este trabajo es para vivir en otro sitio y así poder dejar a su marido, quien le pegaba y le robaba el dinero. Pues bien, para celebrar que Pilar tiene un nuevo hogar, todas se reúnen en el sexto piso, invitando también a *monsieur* Joubert, y cantan “¡Ay pena, penita, pena!” [Fig. 281]. La segunda ocasión en

la que cantan también tiene que ver con este personaje masculino: el señor de la casa sube un par de botellas al espacio de las criadas y una de ellas, Carmen, coge la guitarra y todos se ponen a cantar, el francés incluido [Fig. 282]. De hecho, es a través del cante, pero también gracias a su alegría, vitalidad y desenvoltura, que se pone de manifiesto el contraste de éstas con las burguesas parisinas, presentadas como unas mujeres afectadas, jactanciosas, petulantes y engreídas, una cuestión que incluso advierte madame Joubert, pues tras contarles a sus amigas que su marido se ha trasladado a vivir a la sexta planta -algo que las escandaliza sobremanera- añade que él tiene razón, que éstas transmiten su alegría, mientras que ellas es como si estuvieran muertas.

A este carácter alegre, vital, y a su gracia y donaire, *monsieur* Joubert añade otras características asociadas al talante español: el orgullo y el coraje, algo que comenta como réplica a una amiga de su mujer en el marco de la citada fiesta en la que contratan a un camarero, pues ésta le pregunta si está contento con su *bonne*, dado que ella a la suya no puede decirle nada porque es muy susceptible, respondiéndole el protagonista que no es eso, sino que son orgullosas y atrevidas¹⁶⁷⁷.

La última característica o tópico al que nos referiremos es aquel relativo a la religiosidad de las españolas, un asunto en el que se incide en diversas ocasiones. Al margen del papel que jugaba la misión para colocar a las chicas a servir en distintas familias -una cuestión que ya valoraremos más adelante-, en una secuencia las vemos asistir a una misa oficiada en español y en la que cantan y rezan el padrenuestro o, en una ocasión, acuden a orar a la tumba de santa Teresa de Lisieux. Unas características que, como ya hemos visto a propósito de otras realizaciones, todas ellas están asociadas a los españoles; sin embargo, en el film hay un asunto que difiere de la opinión generalizada que de estas empleadas se tenía y que, de hecho, no refleja la realidad: éstas hablan el francés perfectamente y no sólo después de llevar allí un tiempo, sino que María ya llega dominando el idioma, explicando que “*j’ai appris chez les bonnes sœurs, à Burgos*”. Esta cuestión, posiblemente, más que obedecer a una voluntad de señalar que las españolas saben el francés, se debe únicamente a un deseo de agilizar el film, pues, dado que se trata de una comedia, quizás es más importante que se desarrolle con ligereza que reflejar una realidad idiomática que entorpecería el ritmo. En cuanto a la versión doblada al español, cabe decir que se ha recurrido a una solución cuanto menos curiosa en tanto que, quienes hablan con un acento extraño, no son las empleadas del hogar, pues éstas se expresan con un acento español estándar dado que son las propias actrices quienes se doblan a sí mismas, sino que son los personajes franceses los que se comunican en un español contaminado de francés. Una solución que resulta extraña en tanto que, lo previsible, es

¹⁶⁷⁷Exactamente lo expresa del siguiente modo: “*Les espagnoles ne sont pas susceptibles, vous savez, elles sont fières, ça n’a rien à voir. Fières et courageuses*”.

que sean los señores -es decir, la clase social elevada- los que empleen el idioma con un acento neutro, mientras que correspondería a las clases más bajas el emplearlo de otro modo.

Por otra parte, al margen de la descripción estereotipada aunque eminentemente positiva de las españolas, también el film incluye comentarios peyorativos hacia estas mujeres, pudiendo traer a colación la reacción que manifiestan los hijos de los señores Joubert al regresar del internado y enterarse de que sus padres han contratado a una *bonne* española: éstos se escandalizan. Preferían a la anterior bretona, exclamando uno de ellos lo siguiente: “*Sans blague, une espagnole*”; y el otro: “*Vous avez engagé une espagnole?*”; a lo que su padre les responde en los siguientes términos: “*Parfaitement! Et je vous demanderai de bien la traiter en plus*”. Asimismo, antes de contratarla, *madame* Joubert les explica a unas amigas suyas que acaba de quedarse sin *bonne* y son éstas quienes le recomiendan que contrate a una española, pues ahora ya no se emplean bretonas, añadiendo una de ellas que la suya, Dolores, vale tanto que “*on oublie complètement qu’elle était espagnole*”, una frase sin duda muy significativa del desprecio hacia ellas. Además, especifica que es muy limpia y está disponible en todo momento, domingos incluidos, algo que dice que jamás podría esperar de una francesa. Igualmente, se incide nuevamente en la cuestión religiosa, pues cuenta que su empleada únicamente le pide asistir a misa cada mañana, en el oficio de las seis¹⁶⁷⁸.

Este diálogo es interesante en tanto que pone de manifiesto la mala consideración que había hacia los españoles, pero también porque en él se alude a la Rue de la Pompe, es decir, hay un empeño en contextualizar históricamente la presencia y trabajo de estas mujeres. De hecho, en esta ocasión se expresa el lugar donde contratarlas, pues unas de estas amigas de *madame* Joubert le comenta que debe ir al despacho de colocación, ubicado en la Iglesia española, sito en la rue de la Pompe. Allí podrá escoger entre las que no hablan una sola palabra de francés y las que se espabilan porque algunas lo han aprendido en conventos, especificando que encontrará de todo si bien ella le aconseja las que proceden de ciudades. Por tanto, nos encontramos nuevamente con esta iglesia de la rue de la Pompe, sin duda un espacio fundamental para las españolas que trabajarían en el servicio, de ahí que aparezca en tantas realizaciones sobre el asunto que nos concierne y que, por ello, ya lo hayamos destacado a propósito de *Les employés de maison: L’Espagne à Paris* (Jeanne

¹⁶⁷⁸Este diálogo es, sin duda, uno de los más interesantes de toda la película para nuestro estudio, de ahí que hayamos considerado oportuno transcribirlo: Colette: “*C’est fini les Bretonnes ma chère Suzanne, ça ne se fait plus.*” / Amiga: “*Aujourd’hui tout le monde a une Espagnole à son service n’est pas Colette?*” / Colette: “*Ma Dolores c’est une vraie perle. On oublie complètement qu’elle était espagnole. Elle est propre, disponible à toute heure, même le dimanche.*” / Amiga: “*Allez à demander une française un sacrifice en dimanche, vous verrez, vous vous faites envoyer sur les roses.*” / Colette: “*Dolores n’a qu’une seule exigence: assister à la messe tous les matins, à l’office de 6 heures, hahaha*” / *Madame* Joubert: “*Si ce n’est que ça. Les Espagnoles dans le fonds, pourquoi pas.*” / Colette: “*C’est très simple, le bureau de placement est à l’église espagnole, rue de la Pompe. Vous arrivez, vous choisissez. Il y a celles qui parlent pas un mot de français, il y a celles qui se débrouillent. Elles ont appris le français je ne sais où, dans des couvents. Vous trouverez tout, je vous déconseille celles qui viennent de la ville...*”.

Dubreuil, Claude Thomas, 1962), *Perla preciosa* (Santi Valdeperez, 2007) o *A las puertas de París* (Marta Horno, Joxean Fernández, 2008). Igualmente, en el film *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) también se alude, aunque sea de manera indirecta, a este lugar, pues el realizador bautizó con Pompe Service a una radio que retransmite cuestiones vinculadas a las empleadas del hogar españolas, como puede ser el caso de una representación de un drama criada-señora, así como la lectura del resultado de una encuesta sobre las *bonnes* españolas. Así, se verbaliza que éstas no sólo se ocupan de los aspectos prácticos sino también de los humanos, describiéndolas de una manera similar a cómo aparecen en el film que ahora analizamos, de ahí que hayamos optado por transcribir lo que se dice al respecto: “*Las criadas españolas son fundamentalmente trabajadoras pero mal organizadas, alegres pero escandalosas, ellas y sus transistores que los ponen a todo volumen, honradas pero bastante testarudas. Quieren mucho a niños pero reciben demasiadas visitas de familiares y conocidos, sentimentales pero caprichosas y arbitrarias, con ciertas reacciones imprevisibles que algunas entrevistadas señalan de posible origen árabe*”. Una alusión indirecta, claro está, a este edificio, situado en el XVI *arrondissement* y, más exactamente, correspondiente a un antiguo convento de claretianos, propiedad del Estado español desde 1921 y que llegó a reunir a unas 3.000 personas a la semana en las épocas de mayor presencia española en París¹⁶⁷⁹.



Fig. 283

En la realización que ahora nos concierne, cabe decir que se muestra su exterior, así como también se incluye una secuencia ambientada en su interior [Fig. 283], justamente aquella que sigue a la citada conversación entre madame Joubert y sus amigas, en la cual vemos a

¹⁶⁷⁹Isabelle Taboada-Leonetti, en una obra que ya hemos citado anteriormente (TABOADA-LEONETTI, Isabelle: *Les immigrés des beaux quartiers. La communauté...*, Op. Cit., pp. 144-155), analiza detenidamente este espacio y el importante papel que jugó; sin embargo, hemos optado por traer a colación las palabras que escriben al respecto Andrée Bachoud y Geneviève Dreyfus-Armand en tanto que lo sintetizan perfectamente: “*La mission espagnole de la rue de la Pompe fait également office de bureau de placement pour les nouveaux arrivés, de centre d'accueil, de club de loisirs ou de lieu de spectacles. C'est un lieu de convivialité où s'organisent des rencontres culturelles ou festives, où se réunissent les membres des mouvements de jeunes et d'ouvriers chrétiens. En dehors de ce très important ensemble religieux, social et culturel de la rue de la Pompe, il existe des centres espagnols dans d'autres paroisses parisiennes où des prêtres venus d'Espagne effectuent un travail religieux et social: c'est le cas, par exemple, dans la Plaine Saint-Denis, autre lieu traditionnel de forte implantation ouvrière espagnole, et dans le 16^e arrondissement, à Saint Honoré d'Eylau et Notre-Dame de Grâce de Passy. Un foyer de religieuses espagnoles, rue Saint Didier, accueille les jeunes femmes seules, nombreuses dans cette émigration, et sert également de centre de placement. Plus tard, les choses évolueront: en 1969, sous l'impulsion des prêtres de la Mission, qui souvent prennent le parti des immigrés et on des rapports tendus avec l'ambassade au début des années soixante-dix, s'ouvre une école rue de la Pompe et s'y organisent des classes complémentaires d'espagnol pour les enfants allant à l'école française*”, en BACHOUD, Andrée; DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Des Espagnols aussi divers que nombreux, Paris 1945-1975”. En MAREÈ, Antoine; MILZA, Pierre (Eds.): *Le Paris des étrangers depuis 1945*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, edición online sin paginación, consultable en: <http://books.openedition.org/psorbonne/961#bodyftn31>

distintas españolas sentadas en el interior de la iglesia esperando a ser contratadas por las señoras que allí acuden.

Además de este espacio, es interesante determinar los lugares en los cuales sucede la acción



Fig. 284

del film, debiendo precisar al respecto que el edificio donde viven corresponde al número 13 rue du Docteur Lancereaux¹⁶⁸⁰, ubicado en el VIII *arrondissement* [Fig. 284], una calle que empieza en Avenue de Messine y termina en rue de Coucelles, es decir, un entorno sin duda burgués, característico del

arrondissement al que pertenece y que comprende sitios tan emblemáticos como la Avenue des Champs-Élysées, el Boulevard Haussmann, el Boulevard Malesherbes o la Place de la Concorde. También a este mismo distrito corresponden las vistas de edificios que se muestran cuando María justo acaba de llegar y se dirige hacia la casa en la que vivirá, presentando el film, a modo de cámara subjetiva, algunas fachadas que maravillan a la española y que, más exactamente, atañen a los edificios *haussmanianos* que se ubican en la confluencia de la Avenue de Messine y la rue de Messine¹⁶⁸¹ [Fig. 285-288].



Fig. 285



Fig. 286



Fig. 287



Fig. 288

¹⁶⁸⁰A propósito de la historia de esta calle y de cómo era comienzos del siglo XX, es de recomendable consulta el siguiente libro: ROCHEGUDE, Félix de: *Promenades dans toutes les rues de Paris. VIIIe arrondissement*. Paris Hachette, 1910.

¹⁶⁸¹Existe interesante información sobre la Avenue de Messine en la siguiente obra: FOUQUIÈRES, André Becq de: *Mon Paris et mes Parisiens. II – Le quartier Monceau*. Paris: Pierre Horay, 1954.

Por lo que respecta al resto de localizaciones del largometraje, salvo en una ocasión en la que Jean-Louis Joubert visita un puesto de libros -comprando uno sobre Velázquez- situado en el Quai Voltaire y, por consiguiente, en el VII *arrondissement*, en el resto de casos siempre se trata de calles y plazas situadas en el distrito XVI. Un entorno, como ya hemos señalado, de carácter burgués que alberga algunos de los inmuebles más lujosos de la ciudad y que corresponde a la zona más rica de París, pues no olvidemos que a él pertenecen Neuilly, Auteuil y Passy. De este lugar se muestran distintos espacios como la ya citada Iglesia Española ubicada en el 51bis rue de la Pompe, pero también en un par de ocasiones aparece la iglesia de la Rue de l'Abbé Gillet, la Église Notre Dame de Grâce de Passy. Igualmente, también se ve la Avenue de Camoëns en un momento en el que *monsieur* Joubert va a comprar el periódico, así como también es a causa de este personaje que aparece la Avenue Alphonse-XIII, cuando éste va a comprar un pastel. Es gracias a su esposa que se incluye el Boulevard Delessert, lugar en el que compra unas flores y que, justamente, desemboca en la citada Avenue de Camoëns. Terminemos con esta cuestión aludiendo a un espacio que aparece en varias ocasiones a lo largo del film: el Jardín de la Place Rodin, un sitio en el que se reúnen las empleadas del hogar y que, por otra parte, debemos señalar que se creó en 1972 y, por consiguiente, es posterior a la ambientación del film. Asimismo, a pesar de que no aparezca ninguna imagen, a propósito de la portería donde trabajará Pilar se menciona que ésta se encuentra en otra calle de este distrito, concretamente en la Rue du Conseiller-Colignon. De igual modo, ya que hemos aludido a estas cuestiones urbanísticas, destaquemos que el Boulevard Delessert, que acabamos de citar, se cruza con varias calles y una de ellas es la Rue Alboni -de hecho es muy conocido arquitectónicamente el edificio que se genera en este cruce, en el nº 23 de la Rue Alboni-, justamente la calle en la que la protagonista de *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) afirma vivir al término del film; es evidente, por tanto, que ambos largometrajes se refieren a un mismo radio de acción.

Igualmente, a propósito de la realidad contextual también se alude al ya mencionado reemplazo de las *bonnes* bretonas por españolas, así como al final de la película se indica que estas últimas han sido substituidas por las portuguesas, un asunto que le cuenta *monsieur* Joubert a Concepción cuando se dirige a España, tres años más tarde, donde ésta ya vive tras haber regresado. Él, por su parte, se ha separado de su mujer y quiere reencontrarse con María, comentándole a Concepción que ahora la portera, madame Triboulet, adora las españolas y detesta a las portuguesas. Asimismo, en esta secuencia también se alude a una cuestión significativa: la asimilación de elementos franceses, pues Concepción le enseña que tiene una bañera con los grifos dorados, tal como le dijo en Francia que la tendría y es que, de hecho, se los han traído de allí; le explica, además, que aquí toma el té cada día como las patronas parisinas.

En cuanto al asunto del retorno a España, si bien tanto Pilar como Concepción explicitan su intención de regresar, Carmen asegura que no volverá mientras haya una dictadura, comunicándolo del siguiente modo: “*Moi je jamais retournerai en Espagne. Tant que cet assassin est à la tête du pays, je resterai ici*”. Por lo que respecta a la protagonista, su panorama es más complejo dado que tuvo un hijo en España, como madre soltera, del que desconoce su paradero en tanto que no pudo quedarse con él; sin embargo, a pesar de que Concepción prometió que nunca le confesaría dónde se encuentra éste, finalmente le informa acerca de dónde está. Al saber que el niño se halla en el colegio San Salvador de Santander, lugar donde lo ha llevado su familia adoptiva, María decide partir para estar con él. Esta cuestión de tener un hijo como madre soltera, también ocupa un lugar fundamental en el film de Bodegas, poniéndose de manifiesto, en ambos casos, el conservadurismo de la sociedad española en contraposición con la francesa, pues en ese contexto no les parece una situación en absoluto alarmante. Por otra parte, también se explica cuál fue el pasado de María, especificando que a los dieciséis años dejó su pueblo para irse a servir en la ciudad, trabajando más tarde en una fábrica de tabaco en Burgos, donde laboraba quince horas al día, pernoctando allí y teniendo que oír el ruido de las máquinas por la noche. Una situación que deja perplejo a *monsieur* Joubert, quien acababa de explicarle cómo pasaba las vacaciones, nuevamente un estereotipo de la burguesía francesa: en verano en la villa de Arcachon y en invierno esquiando en Megève.

Valorados estos temas, consideremos las alusiones a la Guerra Civil y al contexto español, un asunto que en el film se vehicula, en buena parte, a través del personaje de Carmen, la única *bonne* que parece tener conciencia política y que también alude a la necesidad de sindicarse. Tal actitud le granjea una discusión con otra de las empleadas del servicio, Dolores, quien la tilda de comunista, a lo que ella le espeta que, con sus plegarias, no conseguirá nada, enzarzándose ambas en varias acusaciones y Dolores la invita a irse a Rusia con los que llama “asesinos rojos”¹⁶⁸². Así pues, se muestra la disparidad de opiniones entre estas emigrantes, si bien ya no se profundiza más en el asunto a pesar de que en otra ocasión estas dos mujeres vuelven a tener un desencuentro, en este caso cuando a la salida de misa Carmen reparte un periódico diciendo lo siguiente: “*Le journal de la lutte contre les exploités! Demandez l’Humanité dimanche!*”; Dolores no puede contenerse y le endilga estas palabras: “*¿Qué haces aquí? ¡Eres una vergüenza para España y para todos los españoles!*”.

Del mismo modo, las menciones a la contienda española también son bastante superficiales, tal como sucede, por ejemplo, cuando Jean-Louis Joubert le propone a Carmen que use su teléfono

¹⁶⁸²El diálogo se desarrolla tal que así: Carmen: “*Nous les bonnes, il faut se syndiquer. Si on s’unit contre les patrons, on sera plus fortes.*” / Dolores: “*Ne l’écoute pas, c’est une communiste.*” / Carmen: “*C’est pas avec tes prières qu’on va s’en sortir.*” / Dolores: “*Quoi? Tu vas te taire.*” / Carmen: “*No me callo, por culpa de las meapilas como tú que la cosa no cambia.*” / Dolores: “*Pues vete a Rusia, con los asesinos rojos.*”

si desea llamar a alguien de su familia, respondiéndole ésta que están todos muertos; él le pide perdón, y ella le pregunta si ha oído a hablar de la Guerra de España, pues en ella mataron a sus padres. Igualmente, en otra ocasión se alude a los republicanos, concretamente en una conversación que mantiene la familia Joubert, comentando uno de los hijos que De Gaulle es un tirano, a lo que le interpela su padre preguntándole que, si éste es un tirano, entonces cómo considera a Franco, a lo que el chico contesta, sin ambages, lo siguiente: “*On s’en fout de Franco*”; el padre no puede sino responderle a propósito de los fusilados: “*Ah bon, et les 100.000 républicains fusillés pendant la guerre d’Espagne, ça t’est égal?*”. Asimismo, en otras ocasiones también se alude a De Gaulle, pues justo al comienzo del film *monsieur* Joubert escucha en la radio noticias relativas al presidente, así como en un momento dado le gasta una broma a María al llamar por teléfono y hacerse pasar por éste. Elisabeth Navarro repara en este asunto para indicar que Jean-Louis Joubert es el personaje que representa Francia, de ahí que directamente se haga pasar por De Gaulle, del mismo modo que piensa que este tipo de alusiones sirven para contextualizar históricamente el film, pues sostiene que el discurso de este general que se oye en la radio lo sitúa próximo al final de la Guerra de Argelia y, por consiguiente, cercano a una nueva emigración, de tal modo que, si bien la *bonne* española toma el relevo a la bretona, en breve sucederá lo mismo con las portuguesas y luego con las magrebíes¹⁶⁸³. Una consideración que cabe colocarla dentro de una hipótesis más amplia que sostiene que el estereotipo que tienen los franceses de las españolas se encuentra próximo a una dimensión árabe -un asunto que también se destaca en *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970)¹⁶⁸⁴-, trayendo a colación aquella secuencia en la que la portera riñe a las españolas por el jaleo que arman en el patio de luces, creyendo que remite a la idea de una *kasbah*, de ahí que esta mujer les diga “*Ce quoi, ce ramdam?*”. Con todo, esta autora indica que la película es una idealización de la emigración española justo en el momento en el que ésta ya está en su ocaso y que, por tanto, al estar próxima a su desaparición, está lista para ser idealizada¹⁶⁸⁵.

¹⁶⁸³ NAVARRO, Elisabeth: “‘C’est quoi ce ramdam?’ Altérité et discours implicites dans *Les femmes du 6ème étage...*”, *Op. Cit.*, p. 117.

¹⁶⁸⁴ Esta valoración la expresa del siguiente modo: “*Comment lire autrement en effet, les indices, les arrière-plans sonores (les discours de De Gaulle à la radio), les allusions (à la Guerre d’Algérie), les implicites? Que penser sinon de ‘Ce quoi, ce ramdam!?’*, ce reproche adressé par la concierge de l’immeuble aux bonnes qui font trop de bruit en se parlant d’une fenêtre à l’autre et en transformant la cour intérieur en un patio andalou ou... kasbah? C’est dans la condensation de tous les implicites portés par ce reproche que nous pouvons entrevoir le non-dit du film. Ce dont on nous parle, est-ce vraiment d’un regard sur les bonnes espagnoles du 6ème étage? L’angle n’est-il pas légèrement défocalisé pour envisager cette autre immigration, celle qui se tapit dans le stéréotype espagnol qui a toujours présenté pour les Français des traits communs ou des résurgences d’une arabilité souterraine, génétique?” en NAVARRO, Elisabeth: *Ibid.*, p. 116.

¹⁶⁸⁵ Más exactamente: “*C’est en réalité la fin d’une catégorie migratoire qui nous est contée, la fin d’un monde étrange mais proche, où l’extranéité paraît (ré)soluble, la fin d’un monde qui, du fait de sa disparition, réapparaît, revu, relu et corrigé, prêt à être construit dans l’imaginaire collectif et rendu en une nouvelle représentation fictionnalisée et donc refaçonnée: immigration espagnole achevée, immigration prête à être idéalisée*”, en NAVARRO, Elisabeth: *Ibid.*, p. 119.

Realizado este breve *excursus*, mencionemos de qué manera *monsieur* Joubert quiere acercarse a la cultura española, pues lo hace intentando recopilar todos los elementos que tiene a su alrededor que le remiten a esta nacionalidad, desde trivialidades como quedarse con una caja de *Gitanes* en la que hay dibujada una flamenca y que pertenece a un compañero suyo de trabajo, pasando por adquirir el ya citado libro de Velázquez o tener libros en la mesita de noche para aprender español. De hecho, es María quien se encarga de enseñarle a pronunciar la “j” para que diga correctamente la frase “*a mí me gusta el jamón*”, otra alusión evidente a la gastronomía española. También anteriormente hemos mencionado que, en muchas ocasiones, el conocimiento que la burguesía francesa tenía de España se debía, en parte, al turismo, algo que reencontramos de nuevo en este título cuando Jean-Louis le pide a un amigo suyo, que veranea en la Costa Brava, que le hable de Palafrugell y si éste tiene mar.

Sobre las condiciones de vida de las *bonnes*, poco se indica al respecto, aunque sí que al comienzo del film se ve a Concepción descolgar de la ventana de su habitación los alimentos que tiene que dejar fuera dado que carecen de nevera, así como se muestra el nefasto estado del lavabo común que todas comparten y que, más adelante, *monsieur* Joubert hará reparar.

Jean-Louis aparece representado como un hombre al que nada le parece fuera de su alcance, de ahí que le proponga a la protagonista que se vayan a vivir juntos a Saint-Jean-de-Luz, enclave que se encuentra justo en la frontera entre ambos países; no obstante, al término de la película decide reunirse con ella y su hijo en España. Además, cuando le propone irse juntos por primera vez, se plantea dejar su vida para crear una nueva y los empleos que cree que puede desempeñar son justo aquellos que, por antonomasia, corresponden a los inmigrantes, absolutamente lejanos a su profesión de corredor de bolsa (“*J’apprendrai un nouveau métier, maçon, ébeniste, quincallier*”).

Considerados todos estos asuntos, aludamos a continuación a una serie de cuestiones que este título comparte con la realización *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), más allá de las ya comentadas y que son de naturaleza más general como el distrito en el que sucede la acción o la distinta valoración que emiten franceses y españoles de un embarazo fuera del matrimonio. En ese sentido, debemos referirnos a temas más concretos como, por ejemplo, el hecho de que aparezca una secuencia dedicada a la cocción de un huevo pasado por agua; no obstante, si bien en el film de Bodegas la protagonista rezaba un padrenuestro para regular el tiempo y eso confunde a su patrón, en este caso se produce otra situación paradójica. Jean-Louis le explica a María que tiene una manía, heredada de su padre, que consiste en creer que, si el huevo está perfecto, el día irá bien y si está demasiado o poco hecho, el día ya está arruinado. Ésta le contesta al respecto que en España también tienen supersticiones, a lo que él le responde que no se trata de nada de eso. Otra de las similitudes es que, en ambas realizaciones, se incluyen situaciones parecidas: en los dos títulos aparece una

secuencia en la que las españolas van a comprar al mercado, así como también en los dos casos una de ellas se coloca una peluca para hacerse pasar por francesa, si bien en el título que ahora nos ocupa lo hace para seducir a franceses y no a españoles, tal como sucedía en la propuesta anterior¹⁶⁸⁶.

Asimismo, mencionemos que este film también guarda relación con otro más antiguo y de producción francesa, concretamente nos referimos a *Papa, maman la bonne et moi* (Jean-Paul Le Chanois, 1954), una realización en la cual también se aborda una relación sentimental entre un burgués y una *bonne*, aunque ésta en realidad finge serlo, simplemente, para lograr el aprecio de los padres del novio, así como también se muestra el piso en el que vive. Igualmente, la cuestión del deseo que suscitan las *bonnes* no es un asunto que sólo aparezca en este título, sino que en el ámbito literario existen ejemplos al respecto y, en relación a las *bonnes* españolas, es de obligada mención el caso de la novela *Les femmes du métro Pompe*, de François Marie Banier¹⁶⁸⁷, sin duda muy cercana al film de Philip Le Guay¹⁶⁸⁸.

En definitiva, *Las chicas de la sexta planta* ofrece un modelo estereotipado de este universo de las *bonnes* españolas que no ha tenido demasiada presencia en films de ficción, efectuando un retrato tanto de estas mujeres como de la burguesía francesa, quedando todo reducido a unas ideas preconcebidas y bastante planas, casi a modo de homenaje de ese mundo ya desaparecido y que el cineasta recuerda de su infancia. Sin embargo, ello no es óbice para que se trate de una propuesta bien documentada en cuanto a entornos se refiere, planteando una interesante visión del arquetipo de la *bonne* española y, por consiguiente, del punto de vista francés que ha ido configurando una serie de lugares comunes asociados a estas mujeres. Además, comparte ciertas y valiosas similitudes con el film de Bodegas sobre la misma temática, si bien bajo un enfoque y perspectiva completamente distintos. Por tanto, es significativo tener presentes ambas propuestas en tanto que ofrecen un curioso díptico sobre la presencia de estas trabajadoras españolas, es decir, sobre un episodio relevante de la emigración española en la capital francesa.

¹⁶⁸⁶Además, también una de las secuencias que finalmente no se incluyeron en el film mostraba, justamente, a esta mujer ensayando delante de un espejo, diciendo que era francesa y saludando. Tal secuencia se puede visionar en los extras de la edición francesa del DVD publicada por M6 Vidéo (2011).

¹⁶⁸⁷Su referencia exacta es la siguiente: BANIER, François-Marie: *Les femmes du métro Pompe*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

¹⁶⁸⁸Sin embargo, como bien indica Bruno Tur, existe una tradición literaria previa que mostraba a las *bonnes à tout faire* como fuente de deseo, mencionando al respecto un par de ejemplos literarios como son *Une curieuse solitude*, de Philippe Sollers (SOLLERS, Philippe: *Une curieuse solitude*. Paris: Éditions du Seuil, 1958) y *Novembre*, de Georges Simenon (SIMENON, Georges: *Novembre*. Paris: Presses de la Cité, 1969).

3.2.5.- CUESTIONES ANTROPOLÓGICAS

3.2.5.1.- OTREDAD Y XENOFOBIA

Pedimos mano de obra, pero llegaron personas.
Max Frisch

Como ya hemos puesto de manifiesto en puntos precedentes, el corpus filmico que valoramos permite acercarnos a múltiples cuestiones de corte antropológico y sociológico y, entre ellas, se ubica, naturalmente, un tema clave como es la otredad. La llegada de los españoles a una sociedad distinta les supone introducirse en un territorio desconocido, con unas características culturales diferentes a las suyas, colocándoles en una compleja tesitura que implica incorporarse a la sociedad de acogida, pero, al mismo tiempo, preservar su propia cultura. Por consiguiente, la emigración acarrea la entrada de un elemento ajeno a un nuevo entorno y, representarlo cinematográficamente, conlleva o posibilita articular y poner en juego conceptos de gran relevancia tales como la citada otredad, pero también otros como la identidad, la nacionalidad, la integración, la asimilación o el choque cultural. Todas estas cuestiones aparecen de una manera más evidente o en el trasfondo de numerosos films que abordan la temática que nos ocupa; no obstante, en vez de trazar un recorrido a través de estas propuestas -una opción que supondría ofrecer simplemente una mirada casi a vista de pájaro- nos ha parecido más oportuno focalizar la atención en un título en concreto que aborda, con sumo detalle, este asunto. Nos referimos al film *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010) y, por consiguiente, nos centraremos en el caso suizo. Además, posiblemente es el más interesante a considerar en esta dirección en tanto que las iniciativas xenófobas de James Schwarzenbach colocaron al colectivo inmigrante en una situación harto delicada y se evidenció, por luz natural, el rechazo que recibían de buena parte de la población.

Previamente y, en relación a la emigración española con destino a Suiza, ya hemos mencionado que este país concibió la recepción de emigrantes como algo meramente temporal - igual que sucedió en el caso germano- de ahí que se pusiera en marcha un sistema de permisos que planteaba las estancias como transitorias y no apostaba, a diferencia del caso francés, por una integración en la sociedad a largo plazo. Por otra parte, esta disparidad de planificación no supone que en Francia los españoles no se sintieran distintos y no fueran rechazados en algunos casos por parte de parte de la sociedad, siendo considerandos en ocasiones como mera mano de obra; tal cuestión se pone de manifiesto, sin ir más lejos, en un título que acabamos de mencionar en el punto precedente, nos referimos a *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Souef, 1975). Sin embargo, en el caso suizo la xenofobia se hizo patente no sólo en situaciones cotidianas, sino que se llevó a primera

línea de los medios de comunicación, lo que convirtió la presencia de inmigrantes en un tema de primer orden en el debate público. Es por esta razón que nos ha parecido oportuno dedicar nuestra atención al film mencionando y es que, además, se trata de una obra que ofrece una visión muy completa del asunto desde el ámbito de la no ficción, articulándose a través de testimonios, tanto de la primera como de la segunda generación, que nos ofrecen sus valoraciones y comunican sus vivencias en el marco de estos años tan tumultuosos y complejos para los inmigrantes. Igualmente, incorpora declaraciones tanto de italianos como de españoles, configurándose en una propuesta que, al margen del lugar de origen concreto de estas personas, ahonda en sus experiencias en el territorio suizo y permite comprender cómo vivieron esta etapa y qué consecuencias tuvo en su día a día y en su futuro.

Sin embargo, antes de abordar esta realización, es oportuno que contextualicemos las iniciativas de Schwarzenbach, así como también aludiremos a algunos films que se ocupan de esta cuestión o valoran la xenofobia que los españoles sufrieron en Suiza; de este modo, una vez analizado este periodo, podremos abordar el largometraje que nos concierne en el seno de un panorama bien hilvanado. En ese sentido, en primer lugar, es preciso que ubiquemos la figura de James Schwarzenbach, su partido, la principal iniciativa que promovió y los precedentes y consecuencias de ésta. Así pues, en esa dirección conviene precisar que el hombre clave de esta propuesta, James Schwarzenbach, pertenecía a la alta burguesía de Zúrich y tenía una elevada formación académica, pues era doctor en historia y desde el año 1947 ejercía labores en el ámbito editorial, más exactamente dirigía las ediciones Thomas en Zurich. No obstante, su notoriedad se debe, claro está, al papel clave que desempeñó al promover la iniciativa popular denominada “*contre l’emprise étrangère*”, comenzada en mayo de 1969 y llevada a las urnas el 7 de junio de 1970. Sin embargo, antes de abordar este asunto, es conveniente contextualizar el partido al que pertenecía y desde el que se promovió esta votación, debiéndonos referir al respecto al *Nationale Aktion gegen Überfremdung von Volk und Heimat* -cuyo nombre en francés era *Action nationale contre l’emprise étrangère du peuple et de la patrie*-, fundado en 1961 por parte de Fritz Meier, un zuriqués conservador. Pues bien, este partido corresponde al actual *Schweizer Demokraten* (SD), es decir, *Demócratas Suizos*, siendo Schwarzenbach, en su condición de primer diputado del partido en el Consejo Nacional, quien promovió la mencionada campaña cuyo objetivo era la reducción de la presencia extranjera en Suiza. Sin embargo, tal como comentaremos un poco más adelante, esta iniciativa no prosperó en tanto que en la votación ganó la negativa a tal disminución del volumen de extranjeros, un resultado que conllevó que Schwarzenbach se distanciara de manera notable de su propio movimiento y fundase el *Republikanische Partei der Schweiz / Republikanische Bewegung*. Empero, *Nationale Aktion* siguió ganando empuje, pues si bien inicialmente estaba activo únicamente en la Suiza alemana, ya en 1971 comenzó a estar operativo en el cantón francés

gracias a la elección de un consejero nacional del Vaud. Asimismo, su voluntad de crecimiento también se evidencia en la creación, en 1973, de la organización que gestionaba las juventudes del partido, denominada *Junge-Nationalen Aktion*.

Por lo que respecta a otras iniciativas llevadas a cabo contra la emigración, destaca el impulso que cobró una de ellas, también de orden popular, en este caso liderada por parte del consejero nacional Valentin Oehen, conocida como “*contre l’emprise étrangère*”; no obstante, nuevamente las votaciones evidenciaron otra negativa al respecto y no pudo prosperar. Empero, ello no frenó por completo las voluntades del partido, lanzando más adelante, concretamente en 1981, un referéndum popular, que en este caso sí que ganaron, contra la nueva ley sobre los extranjeros, así como otro referéndum en contra de la instauración de un nuevo procedimiento que tenía como finalidad el facilitar la naturalización. Sin concretar los distintos posicionamientos y propuestas ideadas por el partido a lo largo del tiempo hasta la fecha presente, destaquemos un último jalón significativo: en 1990 se produjo su fusión con el *Republikanische Partei der Schweiz / Republikanische Bewegung* y ello supuso un cambio nominal a *Schweizer Demokraten*¹⁶⁸⁹, nombre por el que todavía hoy se designa al partido.

Una vez situada esta opción política y remarcados los principales acontecimientos que de ella emanaron, procede a continuación detenernos en la iniciativa popular denominada “*contre l’emprise étrangère*”, también conocida como iniciativa Schwarzenbach. Antes, sin embargo, es preciso traer a colación algunos puntos significativos de la historia de la política migratoria suiza en tanto que nos permitirán ubicar mejor esta iniciativa y las posteriores, debiéndonos remontar al respecto a 1935 y al establecimiento de las bases de una política de inmigración que perdurará a lo largo de todo el siglo XX; nos referimos a la definición de las tres tipologías de permiso, el A, B y C, cuyas características, funcionamiento y requisitos ya han sido considerados en el punto dedicado a la emigración española hacia este país¹⁶⁹⁰. Si bien por una parte se establecía esta legislación, se advertía al mismo tiempo la necesidad de mano de obra; tal hecho se evidenció, de manera muy acusada, a partir de 1945, ante la falta del volumen necesario de trabajadores para impulsar el crecimiento económico del país, de ahí que se considerase forzoso el empleo de trabajadores extranjeros y se firmasen acuerdos con otros países, caso del italiano en 1948 o, en una fecha

¹⁶⁸⁹A propósito de la historia de la *Nationale Aktion gegen Überfremdung von Volk und Heimat* debemos destacar fundamentalmente un libro, si bien también citaremos otras fuentes de información relevantes; por lo que respecta a la mencionada publicación, su referencia exacta es la que sigue: BUOMBERGER, Thomas: *Kampf gegen unerwünschte Fremde: Von James Schwarzenbach bis...*, *Op. Cit.* Otras valiosas fuentes de información son la propia página web del partido, cuyo enlace es el siguiente: www.schweizer-demokraten.ch; o la entrada que le dedica el *Dictionnaire historique de la Suisse* (DHS), un proyecto editorial desarrollado entre 1988 y 2014, editado en papel -en trece volúmenes y en las tres lenguas oficiales del país- así como también consultable en línea y, por lo que respecta al partido que nos ocupa, se le dedica una entrada accesible en el siguiente enlace: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F17409.php>

¹⁶⁹⁰Véanse al respecto las páginas 701-708 y 894-896 del presente estudio.

bastante posterior, con España, exactamente en 1961. En conclusión, se comprendió la necesidad de mano de obra extranjera, pero, en paralelo, se tuvo muy claro que la presencia de inmigrantes debía ser una cuestión puntual y transitoria, es decir, si bien eran necesarios, se planteaba su paso por el país como algo temporal y la política migratoria se encargó, claro está, de regularlo por medio de la creación de este sistema de tipo rotatorio basado en la mencionada tipología de permisos. Sea como fuere y, a pesar de esta configuración y concepción rotatoria de la emigración, el volumen de extranjeros presentes en Suiza tomó unas dimensiones muy notables e, incluso antes de la firma del acuerdo con España, ya surgieron en 1960 ciertos movimientos xenófobos. Asimismo, en 1962 y en relación a la superpoblación extranjera -denominada en alemán “*Überfremdung*”- se advirtió a los empresarios que procurasen reducir o limitar la contratación de inmigrantes, algo que sin embargo no prosperó. Y es que, en realidad, la presencia extranjera siguió aumentando a lo largo de esa década, reduciéndose sólo de manera notable a partir de 1974 a causa de la devastadora crisis petrolífera.

De hecho, con anterioridad a la propuesta de Schwarzenbach y, en el terreno de iniciativas populares para frenar la supuesta superpoblación, cabe mencionar que en 1965 nació la primera iniciativa popular sobre esta cuestión, conocida como “*contre la pénétration étrangère*” y promovida por parte del *Demokratische Partei* del cantón de Zúrich; sin embargo, ésta no progresó porque fue rechazada por parte de la Asamblea federal y, por consiguiente, retirada en 1968, de tal modo que los ciudadanos no llegaron a votar al respecto.

La segunda iniciativa, es decir, aquella promovida por Schwarzenbach y conocida como “*contre l’emprise étrangère*” / “*Ueberfremdung*” sí que llegó a ser votada, si bien fue rechazada. No obstante, tuvo un verdadero éxito de participación, nada menos que de un 74’72%, siendo depositada en la Cancillería federal el 20 de mayo de 1969 -la recogida de 50.000 firmas para tirar adelante la propuesta ya empezó en mayo de 1968- y realizándose la votación el 7 de junio de 1970. Esta iniciativa tenía como objetivo adicionar a la Constitución federal de 29 de mayo de 1874 un artículo 69 quáter para limitar al 10% el número de extranjeros por cantón, salvo en el caso del de Ginebra, cuya presencia podía alcanzar el 25%¹⁶⁹¹. Una reducción, sin duda, muy drástica y que

¹⁶⁹¹El artículo completo 69 quáter puede consultarse en la página web de la Cancillería federal y consta de dos apartados, cuyo texto exacto es el siguiente: “I.- 1. *La Confédération prend des mesures contre l’emprise démographique ou économique étrangère en Suisse.* 2. *Le Conseil fédéral veille à ce que dans chaque canton, Genève excepté, le nombre des étrangers ne soit pas supérieur à 10 pour cent des citoyens suisses dénombrés lors du dernier recensement. Pour le canton de Genève, la proportion admise est de 25 pour cent.* 3. *Dans le compte des étrangers, selon le présent article, lettre b, ne sont pas pris en considération et touchés par les mesures contre la surpopulation : Les saisonniers (qui ne demeurent pas plus de 9 mois par an en Suisse, et y viennent sans famille), les frontaliers, les étudiants de degré universitaire, les touristes, les fonctionnaires d’organisations internationales, les membres des délégations diplomatiques et consulaires, les hommes de sciences et les artistes ayant des qualifications particulières, les retraités, les malades et personnes en convalescence ou en traitement, le personnel d’hôpital, le personnel d’organisations de charité ou ecclésiastiques internationales.* 4. *Le Conseil fédéral veille à ce qu’aucun citoyen suisse ne soit congédié en*

debía entrar en vigor cuatro años después de su aceptación; sin embargo, tanto el Parlamento como el Consejo federal se posicionaron en contra de esta iniciativa, alegando que tan elevada disminución de extranjeros tendría efectos catastróficos para el país, en tanto que les dejaría sin una mano de obra imprescindible para el buen devenir económico del estado. Empero, para menguar el número de inmigrantes de una manera más moderada, el gobierno determinó la puesta en marcha de nuevas medidas que, no sólo tenían por objetivo reducir la presencia de extranjeros residentes en el país, sino que también fomentarían la asimilación de aquellos residentes en Suiza desde hacía tiempo, gracias a la naturalización de aquellos niños extranjeros educados en su territorio. Así las cosas y, tras el fracaso de la iniciativa de Schwarzenbach, el 16 de marzo de 1970 el gobierno puso en marcha una nueva legislación que limitaba la cantidad de extranjeros que ejercían actividades lucrativas en la Confederación helvética.

No obstante, si atendemos a los resultados de la votación de la iniciativa popular de Schwarzenbach, cierto es que, si bien ganó el no, el resultado fue bastante reñido, pues un 46% votaron a favor y un 54% en contra. Estos porcentajes tuvieron un fuerte impacto en la comunidad inmigrada en tanto que pusieron de manifiesto que, prácticamente la mitad de la población, deseaba reducir su presencia, pues no olvidemos que la participación fue elevadísima (74'7%). Es decir, si bien en el marco de toda esta campaña se generó un evidente malestar entre el colectivo inmigrante, preocupada por si tiraría adelante y si tendrían que abandonar el país, la desazón no terminó con el rechazo de esta iniciativa popular, en tanto que el resultado evidenció que no eran bienvenidos al país y que la xenofobia no se reducía a una parte pequeña de la población de acogida. Por tanto, esta votación en particular y de una manera más amplia este periodo convulso, supuso para la comunidad inmigrante un antes y un después, optando muchos de ellos por regresar ante el malestar en el que vivían, pues el tema de la superpoblación extranjera se convirtió en un debate nacional, prácticamente omnipresente en los medios de comunicación, en las conversaciones en bares y en la calle; en definitiva, estaba presente en todos los ámbitos, en la esfera pública y en la privada. Asimismo, anotemos también que, a pesar del rechazo de un 54% de la población a la iniciativa de Schwarzenbach, en los pueblos esta propuesta ganó, siendo en las ciudades, dado el peso industrial y la necesidad de mano de obra extranjera, donde obtuvo una negativa.

raison des mesures de restriction ou de rationalisation, aussi longtemps que des étrangers, de la même catégorie professionnelle, travaillent dans la même exploitation. 5. Le Conseil fédéral ne peut utiliser la naturalisation comme mesure de lutte contre la surpopulation étrangère qu'en décidant que les enfants de parents étrangers sont citoyens suisses dès leur naissance, quand leur mère est d'origine suisse, et les parents domiciliés en Suisse au moment de la naissance (cf. art. 44, 3^e al.). II.- 1. L'article 69^{quater} entre en vigueur immédiatement après son acceptation par le peuple et les cantons, et l'arrêté de validation de l'Assemblée fédérale. 2. Pour les mesures prévues au chiffre I, b, la réduction doit être réalisée dans le délai de 4 ans dès l'arrêté de validation de l'Assemblée fédérale", consultable en: <https://www.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis93t.html>

Por otra parte, es preciso destacar que, si bien esta iniciativa fue la que tuvo mayor trascendencia, eco e impacto, a lo largo de esta década se promovieron otras, caso de la segunda iniciativa Schwarzenbach, denominada “*contre l’emprise étrangère et le surpeuplement de la Suisse*” / “*gegen die Ueberfremdung und Ueberbevölkerung der Schweiz*”, depositada el 3 de noviembre de 1972 y llevada a las urnas el 20 de octubre de 1974. Su objetivo era limitar a un 12% la presencia extranjera en cada cantón, salvo el de Ginebra que se concretaba en un 25%, así como limitaba a 500.000 personas el número de extranjeros residentes en Suiza y fijaba un máximo de 4.000 naturalizaciones anuales¹⁶⁹². El resultado fue, nuevamente, negativo, pues en este caso la participación fue de un 75% y los votos al sí sólo alcanzaron un 34’2%, mientras que los negativos correspondieron al 65’8% restante. Tres años más tarde se volvería a votar otra vez una iniciativa parecida, caso de aquella conocida como “*pour la protection de la Suisse*”, depositada el 12 de mayo de 1974 y llevada a las urnas el 13 de mayo de 1977, cuyo propósito en esta ocasión era el de limitar a los extranjeros a un 12’5%. La participación fue de un 45’2%, obteniendo un resultado de 29’5% a favor y un 70’5% en contra. También en fechas parecidas destaca la iniciativa conocida como “*pour une limitation du nombre annuel des naturalisations*”, depositada el 15 de mayo de 1974, votada el 13 de mayo de 1977, con una participación del 45’2% y que obtuvo un sí del 29’5% y un no del 66’2%; o ya de la siguiente década sobresale “*pour la limitation de l’immigration*”, depositada el 10 de abril de 1985, votada el 4 de diciembre de 1988 con una participación del 52’84% y que obtuvo una negativa de un 67’3% mientras que un 32’7% votaron a favor. Incluso más adelante se votaron nuevas iniciativas que fueron rechazadas, caso de “*contre l’immigration clandestine*” en 1993 o de “*pour une réglementation de l’immigration*” en 1997, así como en una fecha más cercana al presente, concretamente en el año 2000, se impulsó otra cuyo objetivo era el de reducir la población extranjera al 18%, aunque fue rechazada por el 68% de la población; asimismo, también la concesión de la naturalización ha sido rehusada en varias ocasiones, concretamente en tres referéndums, el último de los cuales se celebró en 2004¹⁶⁹³. Por otra parte, en

¹⁶⁹²El nuevo artículo completo 69 quáter relativo a esta iniciativa puede leerse también en la página web de la Cancillería federal y consta igualmente de dos apartados que transcribimos acto seguido: *I.- 1. La Confédération prend des mesures pour combattre l’emprise étrangère et le surpeuplement de la Suisse. 2. Le nombre des nouvelles naturalisations ne doit pas excéder 4000 par an. 3. Le Conseil fédéral fait en sorte que le nombre des étrangers résidant en Suisse ne dépasse pas 500 000. Dans chaque canton, la proportion d’étrangers sera de 12 pour cent au plus de la population, à l’exception du canton de Genève où elle sera de 25 pour cent au plus. 4. Ne sont pas compris dans le nombre des étrangers selon la lettre c et sont exempts des mesures contre l’emprise étrangère et le surpeuplement: 150 000 saisonniers (ne résidant pas plus de 10 mois en Suisse et n’y ayant pas leur famille), 70 000 frontaliers, le personnel des établissements hospitaliers et les membres de représentations diplomatiques et consulaires. II.- L’article 69^{quater} entre en vigueur aussitôt après son acceptation par le peuple et les cantons et l’adoption de l’arrêté fédéral de validation. Mesures selon la lettre c: La réduction doit être opérée jusqu’au 1^{er} janvier 1978. Le chiffre de la population étrangère est réduit du nombre des étrangers naturalisés à partir du 1^{er} décembre 1970”, consultable en: <https://www.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis107t.html>*

¹⁶⁹³Por lo que atañe a las políticas migratorias suizas existen varios libros que se acercan a este asunto, destaquemos al respecto cuatro que nos parecen especialmente significativos: MAHNIG, Hans (Dir.): *Histoire des*

fechas posteriores también han existido proyectos cuyo fin era el de reducir la presencia extranjera; no obstante, éstos ya se alejan demasiado de nuestro contexto de estudio y del caso de la emigración española, por ello, sólo los mencionaremos en relación a algún documental que las toma en consideración, pero nos abstendremos de valorarlos en este marco contextual.

Merece la pena, en cambio, que aludamos a la existencia de una iniciativa que se desarrolló a favor de los extranjeros bajo el nombre de “*être solidaire en faveur d’une nouvelle politique à l’égard des étrangers*”, organizada por la izquierda con el objetivo de dotar a los extranjeros de los mismos derechos que gozaban los suizos -salvo en aquel que se refiere al derecho a voto-. Ésta se depositó el 20 de octubre de 1977 y se votó el 5 de abril de 1981, logrando una participación del 39’88% y un 16’2% votos fueron a favor, frente a una negativa del 83’8%.

A partir de todo lo comentado, es evidente que nos encontramos en un marco de fuertes tensiones en el cual los emigrantes estaban en el punto de mira de la opinión pública, considerándose su presencia en el país como un asunto polémico y problemático a solucionar; asimismo, también debemos tener presente que la segunda iniciativa coincidió, temporalmente, con la crisis del petróleo que azotó toda Europa, de tal modo que los extranjeros que se hallaban en Suiza tenían varias razones, de mucho peso, para regresar a sus respectivos países. No obstante, hubo quienes optaron por permanecer allí y, dada la experiencia vivida con estas iniciativas y ante el clima de xenofobia imperante, vieron como una necesidad apremiante la naturalización, produciéndose muchas en esta cronología e implicando, por tanto, abandonar la idea de regresar a su tierra. A pesar de todo, también tuvo algunas consecuencias positivas, tales como la toma de conciencia política por parte de los inmigrantes ante la frágil y delicada situación en la que vivían, activándose, por consiguiente, la necesidad de organizarse y reivindicar su situación, destacando al respecto dos hechos clave: la creación en 1978 tanto de la *Chambre communale consultive des étrangers en Lausanne* como de la *Commission fédérale pour le problème des étrangers*; así como la puesta en marcha de una campaña en 1979 para reivindicar el derecho al voto comunal de los extranjeros, movimiento promovido por parte de las *Colonies libres italiennes de Lausanne*.

Una vez ubicada la figura de Schwarzenbach y las distintas iniciativas populares relacionadas de manera directa con la cuestión migratoria, dirigiremos nuestra atención al ámbito cinematográfico refiriéndonos a algunos títulos que aluden a este asunto, así como también consideraremos, aunque brevemente, algunos dedicados íntegramente a este político; todo ello, antes de abordar la realización que analizaremos en este punto, es decir, *Les années Schwarzenbach*

politiques de migration, d’intégration et..., Op. Cit.; PIGUET, Etienne: *L’immigration en Suisse. Cinquante ans...*, Op. Cit.; VUILLEUMIER, Marc: *Immigrés et réfugiés en Suisse...*, Op. Cit.; WINDISCH, Uli: *Suisse-Immigrés. Quarante ans de débats 1960-2001*. Lausana: L’Age d’Homme, 2002.

(Katharine Dominice, Luc Peter, 2010). En ese sentido, hemos optado por mencionar tres films clave que abordan el asunto migratorio en Suiza y aluden y/o consideran las iniciativas de Schwarzenbach; de éstos, dos corresponden a producciones suizas -si bien uno está realizado por un suizo y el otro por un hijo de españoles emigrados- así como el tercero es un film español, nos referimos, respectivamente, a *Braccia si, uomini no* (Peter Ammann, René Burri, 1970), *Album de famille* (Fernand Melgar, 1993) y *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014).

Todos ellos ya han sido considerados con detenimiento en el punto dedicado a la representación cinematográfica de la emigración española con destino a Suiza¹⁶⁹⁴, de ahí que aquí simplemente los mencionemos de paso y en relación al tema que ahora nos ocupa. En cuanto al primero mencionado, debemos indicar que, tal como ya hemos comentado previamente, éste gira justamente en torno a la iniciativa Schwarzenbach, convirtiéndose en una propuesta de especial interés en tanto que cede la palabra a numerosas personas y lo hace de una manera contemporánea a los acontecimientos. Es decir, no se trata de una propuesta que se acerque, ya con cierta perspectiva histórica, a esta votación, sino que tiene en cuenta este contexto cuando éste correspondía a la realidad del momento y lo hace sin censuras y sin matizar la dura situación en la que vivían los emigrantes y el clima de xenofobia en el que se hallaban inmersos. Asimismo, también tiene especial relevancia en tanto que integra la filmación de un debate que tuvo lugar en el *Volkhaus* de Zúrich y contó con la presencia y opiniones del mismo James Schwarzenbach, además de otras figuras importantes de la política del momento. De hecho, tal es el interés de esta realización que varios fragmentos de la misma se han empleado posteriormente en otros films, caso precisamente de *Les années Schwarzenbach*, título que integra, en varias ocasiones, secuencias de éste relativas tanto a la opinión que manifestaban los propios inmigrantes y los ciudadanos suizos, así como del citado debate.

Por lo que se refiere al mencionado film de Fernand Melgar, en esta ocasión son los padres del realizador los protagonistas absolutos de la propuesta, quienes cuentan sus experiencias en este país y ofrecen una imagen nada edulcorada de la emigración; más bien transmiten su desengaño y tristeza al valorar el tiempo pasado fuera de su patria como tiempo perdido. De igual forma, también ahondan en el rechazo recibido por parte de los suizos, explicando la madre del cineasta que una vez resbaló y cayó al suelo por culpa de la nieve y nadie la ayudó, añadiendo su marido que los suizos, simplemente, iban a los suyos. Además, profundizan en el trato que les dispensaban, aseverando la mujer que ni tan sólo les saludaban, cuestión que corrobora su marido al agregar que les ignoraban absolutamente, nos les dirigían la palabra y que, si bien ellos hicieron todo lo posible por adaptarse -más adelante su esposa afirma que fueron más suizos que los suizos para poder

¹⁶⁹⁴Véanse al respecto las páginas 761-762, 1015; 768-771; 730-741 de la presente tesis doctoral.

aclimatarse y por miedo a no lograr integrarse al país- eran los autóctonos quienes, ya de entrada, les cerraron la puerta en tanto que les tenían en un concepto inferior y únicamente los aceptaban en su país para que trabajasen. Se menciona incluso la dureza de la situación con respecto a sus hijos al poco tiempo de llegar al país, pues al hablar éstos en español el resto de niños les tiraban piedras y les escupían, una situación que cesó cuando ya aprendieron el francés; no obstante, se evidencia la dificultad que entrañaba tanto para los muchachos como para los adultos la experiencia migratoria en ese contexto en el que la xenofobia tenía un peso tan importante.

Por otra parte, se alude de manera explícita a las iniciativas de Schwarzenbach, pues los entrevistados explican que tal situación les avivó el deseo de regresar a su país en tanto que, a pesar de que fracasara esta votación, se quedaron con una sensación de inseguridad y de que una tesitura igual o parecida volvería a darse en el futuro, de ahí que empezasen ahorrar con la mirada puesta en la vuelta a la patria. De hecho, es la madre del cineasta quien comenta, con mayor detalle, este asunto, explicando que veía por todas partes información sobre esta iniciativa, desde la televisión hasta en las calles, afectándola tan profundamente que incluso llegó a modificar su propia manera de ser, volviéndose más desconfiada y agudizando su ansia de regresar a España. Asimismo, ésta explica que, a su entender, Schwarzenbach logró vencer en el sentido que afectó tan profundamente a los extranjeros, que muchos de ellos optaron por partir, añadiendo que sólo con oír este apellido ya le hierve la sangre del mal que hizo este hombre a los emigrantes.

En relación al film citado en tercer lugar, es decir, *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014), cabe decir que, de los tres que acabamos de mencionar, es sin duda el que aborda la cuestión de una manera mucho más superficial; no obstante, hemos creído oportuno traerlo a colación puesto que en el marco de esta propuesta de ficción se alude al asunto de la votación y al imperante clima xenófobo de ese momento. En ese sentido, podemos afirmar que, si bien en el film que le precede - *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006)- se ofrece una imagen de la emigración absolutamente positiva, en esta otra realización se matiza ligeramente el panorama por medio de una secuencia en la que aparece un grupo de italianos a los que no les ha ido tan bien la experiencia, así como también un personaje que corresponde a un suizo casado con una española alude a la situación que se vivía en ese momento: éste le comenta al protagonista que ahora le sería difícil encontrar trabajo, en parte por su edad, pero también porque antes le darían el puesto a un suizo. Empero, aquello más relevante para el tema que nos ocupa es un diálogo que mantiene el personaje principal con Marcos, el amigo con el que emigró y que ha permanecido en ese país, pues tras plantearle su intención de quedarse en Suiza y buscar un trabajo, este último se refiere a cómo está el ámbito laboral y al impacto de esta iniciativa en los siguientes términos: “¿Aquí? Pues... fatal, muy mal, Martín. Esto no es lo que era. De hecho, mucha gente se ha vuelto a casa, con decirte que hubo un referéndum hace poco para ver si echaban a los extranjeros y no ganaron por poco”. Por tanto, a pesar de que los films

de Carlos Iglesias ofrecen una visión muy positiva del periplo migratorio hacia Suiza, fue tal la importancia de Schwarzenbach y del clima de malestar que generaron sus propuestas entre los emigrantes que, incluso en una comedia amable, se opta por incluir una referencia al respecto.

Una vez considerados estos títulos, valoremos, aunque sea de manera sucinta, dos realizaciones dedicadas a James Schwarzenbach antes de detenernos a analizar el film del que nos ocuparemos en este punto, más exactamente nos referimos a dos películas de no ficción tituladas *Spuren der Zeit: Ausländer raus, James Schwarzenbach und die Überfremdung* (Thomas Buomberger, 2005) y *Gegen das Fremde – der lange Schatten des James Schwarzenbach* (Beat Bieri, 2014). Por lo que respecta a la primera, ésta tiene una duración de 39 minutos y gira íntegramente en torno a este político y a la importancia de su iniciativa, sosteniendo que, en caso de haber prosperado, hubiera provocado tal choque que, aún a día de hoy, viviríamos sus secuelas. Además, presenta un riquísimo contexto histórico, considerando la relevancia que tuvieron los extranjeros, su gran presencia en términos numéricos en ese periodo, el impacto que generaron tales iniciativas en esta comunidad y las consecuencias que tuvo, para este político, el rechazo de sus iniciativas, considerando también su retirada. Por otra parte, es preciso mencionar que esta película está estrechamente ligada a un libro, también escrito por el historiador y realizador del film, Thomas Buomberger¹⁶⁹⁵ o, mejor dicho, tanto el libro como esta propuesta son el resultado del interés de este autor por este asunto; un tema que considera que, a nivel personal, le afectó profundamente, así como también tuvo un impacto fortísimo en términos sociales, sosteniendo que jamás, ni antes ni después, ha existido un tema político tan controvertido y tan discutido por parte de la propia sociedad y de las ciudadanos en su vida cotidiana, en su día a día¹⁶⁹⁶.

En cuanto al segundo título mencionado, se trata de una propuesta de gran interés ya que también efectúa una muy buena contextualización de James Schwarzenbach, de su iniciativa y del clima xenófobo del momento para con los inmigrantes; sin embargo, no se detiene aquí, sino que el realizador, Beat Bieri, traza una sólida conexión entre el pasado y el presente conectando la visión

¹⁶⁹⁵Precisamente este libro lo hemos utilizado, entre otros, tanto en el punto relativo a la representación de la emigración española con destino a la Confederación helvética como en este, nos referimos a esta obra ya citada anteriormente: BUOMBERGER, Thomas: *Kampf gegen unerwünschte Fremde: Von James Schwarzenbach bis...*, Op. Cit.

¹⁶⁹⁶Exactamente este autor lo considera en las siguientes palabras: “Für viele meiner Generation, und das gilt auch für mich, war die Abstimmung über die Schwarzenbach-Initiative von 1970 der Beginn der politischen Sozialisierung. Man spürte, dass es dabei um Menschen und Schicksale ging, persönliche Bekannte waren betroffen. Nie zuvor oder nachher wurde ein politisches Thema dermassen kontrovers, quer durch Familien hindurch, diskutiert. Politik war Teil des Alltags geworden – man merkte: das geht alle an. Als ich mich mit dem Phänomen Überfremdung historisch zu befassen begann, war ich erstaunt, dass dieses Thema, das in den 60er Jahren die Schweiz politisiert und emotionalisiert hatte wie kein zweites, kaum je zusammenfassend und analytisch dargestellt worden ist. Aus diesem Erstaunen heraus entstanden dieser Film und ein Buch”, declaraciones obtenidas del siguiente enlace: <http://archive.is/20130418214910/http://www.sendungen.sf.tv/dok/Sendungen/DOK/Archiv/SPUREN-DER-ZEIT-AUSLAENDER-RAUS-James-Schwarzenbach-und-die-Ueberfremdung#selection-801.2-801.772>

política de Schwarzenbach con la de Christoph Blocher y, por consiguiente, abordando un tema histórico para convertirlo en un asunto de plena actualidad. Más exactamente, la vinculación se traza a partir de relacionar los proyectos de los años setenta con una iniciativa popular contra los extranjeros denominada “*Gegen Masseneinwanderung*” -es decir, contra la inmigración en masa- que tuvo lugar en Suiza recientemente y que fue aprobada por el pueblo el 9 de febrero de 2014. La participación, en este caso, fue del 56’7% y, en cuanto al resultado, el sí supuso un 50’3%; por lo que respecta a la propuesta que se planteaba, se resolvía añadir un artículo 121 a la Constitución federal, según el cual, el país tramitaría de manera autónoma la gestión de la inmigración por medio de fijar cuotas anuales en función de las necesidades económicas y respetando el principio de la preferencia nacional. Tales cupos, además, también se refieren a los refugiados, una cuestión que obviamente entra en contradicción con el derecho de asilo¹⁶⁹⁷. Sin embargo, a pesar de ganar en las votaciones, tanto el Consejo federal como el Parlamento consideraron que era aconsejable retirar esta iniciativa y, por lo que respecta a los partidos políticos, sólo recibió el soporte de *Union démocratique du centre* (UDC) / *Schweizerische Volkspartei* (SVP), formación a la que pertenece Christoph Blocher, siendo de hecho el líder de la formación. Además, su carrera política se consolidó en la década de 1990 y, muy especialmente, en 1992, gracias a su victoria en el referéndum contra la adhesión de suiza al Espacio Económico Europeo. Pues bien, el documental al que nos estamos refiriendo traza una conexión entre estas dos figuras, es decir, entre el pasado migratorio y las legislaciones de antaño y la realidad del momento en el que se realizó la propuesta.

Una vez contextualizadas las iniciativas Schwarzenbach, tanto en términos históricos así como por lo que respecta a su presencia en el ámbito cinematográfico, analicemos a continuación el film *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010), un título que le permite al espectador acercarse, no tanto a esta iniciativa, sino más bien a las vivencias de la misma por parte de varios emigrantes, todos españoles e italianos -así como una holandesa casada con un italiano- es decir, las dos nacionalidades que tenían mayor presencia en el país, quienes nos ofrecen su testimonio sobre los hechos y cómo los vivieron. Además, también se incluyen miembros de la segunda generación, pudiendo comprender el efecto traumático que tuvo para éstos, así como el impacto que consideran que ha tenido en sus vidas a largo plazo, tanto en términos personales como profesionales. Por consiguiente, podemos afirmar que no estamos ante una recopilación de datos y estadísticas para documentar históricamente este periodo sino ante historias de vida que cubren este asunto, entrelazadas de un modo peculiar por medio de una voz en *over*. Y decimos peculiar porque su singularidad estriba en que ésta no se limita a ubicar los acontecimientos y las declaraciones organizadas por medio del montaje, otorgándole al film una coherencia temática a la hora de tratar

¹⁶⁹⁷El texto completo de la iniciativa puede consultarse en la página web de la Cancillería federal, véase al respecto el siguiente enlace: <https://www.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis413t.html>

las diversas cuestiones que expone, sino que la propia voz en *over* del narrador corresponde a una persona que también ha vivido estos hechos; en otras palabras, éste es un testimonio más, en este caso de segunda generación, que también sufrió las iniciativas de Schwarzenbach. No obstante, hay un equilibrio entre las distintas memorias, es decir, las vivencias de los diversos testimonios no se subordinan a las experiencias y al discurso del narrador, sino que éste se encarga más bien de ubicar las palabras de los entrevistados en el contexto histórico, acompañando esta contextualización temporal y de los hechos con el comentario de experiencias personales; dicho de otro modo, el propio narrador del film se convierte en testimonio de los hechos sin acaparar protagonismo, sin focalizarse excesivamente en su caso y sin subordinar el resto en detrimento de ofrecer un retrato plural, aunque tampoco es un agente pasivo. Con todo ello y junto a la labor del montaje, se crea un buen equilibrio entre las distintas vivencias y el marco contextual de los años Schwarzenbach. Además, para ubicar históricamente los acontecimientos y huir de una mera yuxtaposición de las declaraciones de los testimonios unas tras otras, visualmente se emplean fotografías del pasado de éstos, así como también abundante material gráfico relativo a los carteles de las iniciativas Schwarzenbach y, sobre todo, fragmentos de noticias del momento. A todo esto, debemos añadir que también se utilizaron partes de algunas realizaciones, todas ellas aludidas en el punto dedicado a la representación de la emigración española con destino a Suiza¹⁶⁹⁸.

Antes de valorar el contenido y planteamiento del film, refirámonos a la finalidad del mismo en tanto que su intencionalidad reside, no en limitarse a recuperar unos acontecimientos históricos por el valor intrínseco que conlleva visitar el pasado, sino en recordar, en tiempo presente, unas situaciones que no se hallan tan lejanas de la actualidad, a tenor de ciertas percepciones vigentes hacia la inmigración. Por ende, su misión es la de sensibilizar a las nuevas generaciones sobre un asunto en boga recurriendo al pasado, una voluntad que queda muy bien resumida en las siguientes palabras: “*Dans le climat actuel toujours caractérisé par des réactions hostiles à l’égard de la population étrangère, il paraît important de recueillir les témoignages de ces personnes afin que la mémoire de leur parcours et de la manière dont elles ont vécu cette période puissent nourrir la réflexion des nouvelles générations*”¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹⁸Más exactamente los materiales que incluye son los siguientes: *L'arrivée en Suisse* (Jean-Claude Diserens, 1960) [*Continents sans visa*, 16-04-1960, Duración: 1'], *L'Espagne de Franco* (Jean-Claude Diserens, 1962) [*Continents sans visa*, 06-07-1962, Duración: 24'], *Pour vivre ici / Saisonniers d'Espagne* (Claude Goretta 1962), *Les immigrés* (Jean Jacques Lagrange, 1964) [*Continents sans visa*, 05-11-1964, Duración: 24'], *Siamo italiani* (Alexander J. Siler, Rob Gnant, June Kovach, 1964), *Braccia si, uomini no* (Peter Ammann, René Burri, 1970), *Les xenophobes* (1970) [*Madame TV*, 18-04-1970, Duración: 20'], *Il rovescio de la medaglia* (Alvaro Bizzarri, 1974), *Statut: Saisonnier* (Alex Mayenfisch, 2003).

¹⁶⁹⁹AA.VV.: *Les années Schwarzenbach, film documentaire. Dossier pédagogique*, consultable en: http://www.globaleducation.ch/globaleducation_fr/resources/MA/les_Annees_Schwarzenbach_1.pdf

Si nos disponemos a examinar el contenido del film, abordemos en primer lugar cuáles son los temas que plantea y, acto seguido, especifiquemos los nombres de las personas que en él intervienen, sus lugares de procedencia y la profesión que ejercieron. Pues bien, en relación a los asuntos que se consideran en esta propuesta podemos distinguirlos en los siguientes, estructurados en dos partes: una primera en la que se ahonda en las experiencias concretas de los testimonios, trazando al comienzo una contextualización muy breve para, justo después, explicar los propios protagonistas quiénes son, de dónde vienen y por qué se marcharon, planteando cuestiones políticas, las gestiones administrativas a desempeñar al llegar al nuevo destino (visita médica, trámites...), la complicada situación de los *saisonniers*, la vivienda, los hijos, el valor del ahorro o el difícil contacto entre suizos e inmigrantes; la segunda parte es aquella que se refiere propiamente a la xenofobia, a cómo se sintieron y fueron tratados por los autóctonos, las actuaciones que llevaron a cabo, cómo les afectó la votación de la iniciativa Schwarzenbach, qué importancia le atribuyen a la naturalización o al regreso para concluir, finalmente, con un balance de este periodo.

Todas estas cuestiones, como ya hemos comentado, son abordadas por la nómina de testimonios que componen el film; indiquemos a continuación sus nombres, su nacionalidad y profesión: Miguel Antonino, suizo de origen español, controlador de motores de navegación; Salvatore Cali, suizo de origen italiano, empleado en una aseguradora; Pere Canomeras, español, taxista; Marie Carmen Cid, española, dependienta; Pietro Franco Longo, suizo de origen italiano, electricista; Pierangela Sacellini, italiana, artista plástica; Irma Scaramuzzino, suiza, enfermera; Luciano Sonno, italiano, albañil; Mia Teriaca, holandesa, enfermera y Giuseppe Teriaca, italiano, peluquero. Precisemos, también, que salvo en el caso de Pere Canomeras y de Mia Teriaca, el resto de personas no indican en el film cuál es su profesión, estos datos los hemos obtenido del dossier didáctico de la propuesta¹⁷⁰⁰; de hecho, la decisión de no hacer constar sus profesiones nos parece bastante significativa del tratamiento del documental, pues más que ahondar en sus vivencias personales se procura transmitir sus experiencias pero, fundamentalmente, relativas a su integración y en relación con la sociedad suiza y el clima del momento. A todas estas personas debemos añadir, claro está, el narrador del film, es decir, la voz en *over*, de quien también se muestran fotografías y filmaciones; nos referimos a Salvatore Bevilacqua, nacido en Suiza si bien de familia italiana, el cual trabajó en la investigación y guión de la película junto con Bruno Corthésy, historiador.

Consideradas estas particularidades, centrémonos en el contenido del film y destaquemos algunos de los asuntos que plantea, refiriéndonos, en primer lugar, a cómo empieza, pues justo al inicio del largometraje se incluye material de archivo relativo a una serie de declaraciones,

¹⁷⁰⁰Justo en la nota a pie de página precedente, es decir, en la número 1705, hemos señalado el enlace en el que se puede consultar este dossier.

pronunciadas en alemán, por parte de diversos suizos a propósito de los inmigrantes y los *saisonniers*; acto seguido, la voz en *over* del narrador expone, muy brevemente, el contexto histórico correspondiente a los años Schwarzenbach para que el espectador comprenda el núcleo temático de la propuesta. En ese sentido, se alude a las dos votaciones de 1970 y 1974 relativas a las iniciativas lanzadas por este político, mencionando la fuerte tensión que existía en el momento y cómo los inmigrantes se sentían atacados y amenazados. Ubicado, por tanto, el tema de interés del film, también el narrador se presenta, indicando su nombre y su nacimiento, acaecido en 1967, así como su origen familiar: hijo de padres italianos, su familia era oriunda del sur de Italia y el motivo de la emigración fue de corte económico; básicamente sus padres partieron a Suiza para encontrar trabajo. También nos comunica que hace poco que se ha naturalizado y que ahora, a los cuarenta, quiere volver a su pasado marcado por tensiones xenófobas y transmitir un recorrido personal, pero, fundamentalmente, desea ceder la palabra a otros emigrantes para que éstos aborden este tema tan sensible y delicado de la historia suiza. Añade, además, que desde esa época el tema de los extranjeros ha sido una constante de la política del país y asevera que, acercarse al pasado, tiene efectos para el presente, afirmando que “*interroger le passé c’est aussi parler du présent*”.

Así las cosas, especifica que se encargaron de buscar a personas que llegaron a este país como sus padres, así como a individuos que, como él, crecieron de pequeños en ese clima, escolarizándose en ese momento e intentando hacerse un lugar entre dos lenguas y dos culturas. Acto seguido, se vuelve a recurrir a material de archivo y la voz en *over* ya no se refiere a su experiencia en primera persona, sino que se encarga de ubicar este periodo en términos históricos, aduciendo al por qué de la necesidad de mano de obra en esas fechas, una cuestión que aborda en los siguientes términos: “*Les initiatives Schwarzenbach suivent une période de forte immigration. Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale la Suisse a fait venir en masse les travailleurs étrangers pour répondre au besoin d’un important développement économique. Avec l’augmentation de la population et du niveau de vie il faut construire des logements, des écoles, des usines, des autoroutes... [...] Trente années appelés les Trente Glorieuses. En pleine reconstruction de la guerre, le sud de l’Europe ne bénéficie pas d’un développement aussi rapide*”.

A continuación, algunos de los testimonios exponen el porqué de su emigración, caso de Giuseppe Teriaca, originario de Sicilia e hijo de familia numerosa; Pere Canomeras, catalán de familia campesina que primero se marchó a Barcelona para trabajar en un pequeña tienda y luego se planteó buscar empleo en Suiza; Pierangela Sacellini, quien alude a la presencia de técnicos jefes que se dirigían al norte de Italia para reclutar obreros especializados; o Miguel Antonino, persona que invoca la figura de un español que trabajaba en la Suiza alemana y que iba a España a reclutar jóvenes, ofreciendo sueldos que, en abstracto, eran muy elevados, una cuestión que considera del siguiente modo: “*nous a proposé un salaire qui vraiment était beaucoup, beaucoup supérieur à ce*

qu'on gagnait là-bas mais bien entendu la vie là-bas n'était pas chère, mais uff... on pensait pas à la vie chère ou pas chère, ce qu'on pensait ce que c'était beaucoup plus, alors j'ai accepté". Dos personas más comentan el motivo de su partida, Mia Teriaca, holandesa que se marchó con otras chicas a Lausana porque allí hacía falta personal sanitario, y Pietro Franco Longo, italiano que conoció a su esposa, una mujer suiza, en el transcurso de un verano en el que ésta se fue de vacaciones a Italia, partiendo posteriormente él a Suiza.

Por lo que respecta a las cuestiones políticas, hay tres testimonios de origen español que aluden a asuntos concretos de cierto interés, caso de Pere, Marie Carmen y Miguel Antonino. En relación al primero, éste menciona que una cosa que le molestaba profundamente era la situación política española, refiriéndose al año 1962 y al hecho que, tres años antes, había finalizado su servicio militar y, por tanto, vivió lo que considera la opresión militar, algo que también le impulsó a partir dado que pensó que, incluso si la emigración no le salía demasiado bien, por lo menos sería mejor que vivir en España. En lo que atañe a Marie Carmen, ésta se refiere a la situación de inseguridad, miedo y desconfianza que se vivía en España, un asunto que contrapone a la libertad que experimentó en Suiza y que describe del siguiente modo: *"On était toujours à dire attention à ce que tu parles, attention à ce que tu dis [...] j'avais toujours peur malgré tout, malgré qu'après on a rien eu, mais... ici je me suis dit enfin je peux parler comme je veux [...] et personne va me faire du mal, j'entends toujours en pensant à la politique espagnole"*. Por lo que concierne al último citado, Miguel, éste explica un percance que vivió en la empresa en la que trabajaba en España, comentando que se hizo una huelga y él, que era el controlador, no hizo nada para prohibirla, de ahí que le avisasen de que la policía le buscaba. En definitiva, a pesar del clima de xenofobia en el que tuvieron que vivir en la Suiza de los años setenta, ello no supone que los españoles que aparecen en el film no sean conscientes de la situación en la que se vivía en España o que la relativicen a tenor de sus futuras experiencias en el extranjero.

El siguiente asunto que se toma en consideración aparece en numerosas producciones y así lo hemos constatado en el punto dedicado a la representación de la emigración española en Suiza, nos referimos al control médico por el que debían pasar los emigrantes para poder entrar en el país; cuestión introducida por el narrador después de mostrar imágenes de archivo relativas a la llegada de *saisonniers* a Brig, pertenecientes a *Les saisonniers* (Jean-Claude Diserens, 1960) [*Continents sans visa*]. La voz en *over* expone que Italia y España proporcionaban jóvenes para trabajar en Suiza y que, si bien este país necesitaba mano de obra, ello no implicaba que les abriera del todo las puertas y, al proceder estas personas de regiones pobres, llevaban con ellos enfermedades ya erradicadas en la Confederación Helvética, caso de la tuberculosis; añade, también, que todo esto evidenciaba cómo el país sólo quería a los más aptos para trabajar, eligiendo en consecuencia entre los candidatos. Especifica, además, que esta situación traumática sus padres la vivieron del siguiente

modo: “*Mes parents ont aussi vécu l’angoisse d’être repoussés lors de cette visite médicale qui tout en préservant le pays d’éventuelles épidémies trie les étrangers pour n’en garder que les plus aptes au travail*”.

Dos testimonios aportan también su valoración hacia este control, caso de Luciano, quien justamente alude a la visita médica de Brig, exponiendo cómo se desarrolló, y Giuseppe, quien explica el significado y consecuencias de esta inspección: “*Ils nous faisaient comprendre que la Suisse était plus civilisée que nous les italiens. Ça fait mal, on se sent humilié*”. Brevemente también hay quien alude a la cuestión administrativa, caso de Pere, quien deja entrever que entró en el país sin contrato previo al comentar que tuvieron que enseñar el dinero que llevaban encima para demostrar que iban allí a pasar unos días y así, ya posteriormente, sacarse un documento para poder pasar tres meses en el país, en el transcurso de los cuales debían encontrar necesariamente trabajo o, en caso contrario, estaban obligados a partir.

Por consiguiente y, en esta dirección, el narrador transmite ciertos datos relativos a las tipologías de permisos y al caso en concreto de la frágil situación de los *saisonniers*, un asunto que ya hemos abordado anteriormente en el presente estudio. Al respecto, los diversos testimonios comunicarán cuál fue su panorama; Pere, por su parte, explica que su esposa, después de pasar allí quince días, encontró trabajo como costurera, un empleo para el que ya tenía un diploma español, aunque de poco servía allí; mientras tanto, él comenzó a trabajar como ayudante en una empresa de exportación de frutas y legumbres, consiguiendo, por tanto, un permiso de trabajo y pudiendo residir en el país. Marie Carmen cuenta que, en su caso, encontró un trabajo duro pero interesante para ella, en tanto que experiencia, puesto que jamás había trabajado en una fábrica, de modo que era un ambiente completamente diferente al que conocía; un empleo, sin embargo, que aceptó con el objetivo de ganar dinero para poder instalarse y teniendo que laborar una jornada muy dilatada, pues trabajaba desde las siete de la mañana hasta las doce del mediodía y, luego, de la una a las cinco de la tarde, y de las seis a las diez de la noche. Giuseppe expone que él trabajó en una fábrica de plástico en la que todos los obreros eran italianos, siendo el jefe el único suizo que había. Asimismo, Miguel alude a la situación de los *saisonniers* y a los empleos en los que éstos solían trabajar, considerando que los suizos “*ils avaient besoin de nous, la preuve c’est qu’on pouvait changer de travail d’un jour à lendemain*”. Igualmente, a propósito de los temporeros, Irma explica que justamente se casó con uno italiano, más concretamente un calabrés, Giuseppe Teriaca, al que conoció gracias a que su madre poseía una vieja granja que empleaban para alquilar habitaciones a los *saisonniers* y procurar hacerles la vida un poco más agradable; añade, además, que su madre decía que eran limpios y agradables.

También a propósito de la vivienda, la voz en *over* comunica que se trataba de uno de los asuntos más complicados y dificultosos para los recién llegados, así como también varios testimonios comentan cuestiones interesantes al respecto. Éste es el caso de Giuseppe, quien expone que, si ibas a buscar un piso y decías ser siciliano no lograbas nada, mientras que si en cambio afirmabas venir de Milán entonces lo tenías mucho más sencillo; no obstante, indica que las condiciones en las que vivieron tanto él como su hermano fueron nefastas y para nada equivalentes a la suma de francos que debían pagar. Por otra parte, el narrador puntualiza que los *saisonniers* debían alojarse en las barracas dispuestas por sus respectivas empresas, comentando al respecto Luciano que la firma para la que él trabajó les alojó en antiguos depósitos e instalaron unas pocas cocinas eléctricas en los pasillos en relación a la cantidad total de personas allí residentes. Igualmente, otra cuestión vinculada con la vivienda y que resultaba traumática tanto para los niños como para los adultos es el tema de la reagrupación familiar, es decir, el poder reunir de nuevo a la familia, un asunto que aborda Miguel explicando que, en su caso, no tenían claro si podían traer a los hijos, aunque los entraron al país escondidos en tanto que eran tan pequeños que pasaron por debajo del tablón en la frontera y nadie los vio. Luciano, por su parte, destaca lo mal que tenían que pasarlo quienes debían separarse de hijos y familia, encontrándose, por tanto, solos en ese país. La voz en *over* ahonda en esta prohibición a la que estaban sujetos los *saisonniers* relativa a poder traer a los hijos a Suiza, explicando al respecto su propia experiencia: a los dos años fue expulsado de Suiza y se fue a vivir con la familia de su padre en el sur de Italia, considerando que no se trata sino de *“une histoire de séparation forcée vécue par des milliers de familles immigrés dont les enfants étaient à l’époque indésirables dans ce pays. Pendant mes quatre premières années j’ai grandi chez ma tante que je croyais ma mère”*.

Otro asunto clave para los emigrados es aquel que tiene que ver con el ahorro, pues el proyecto migratorio se percibía como algo temporal y se enfocaba hacia un inminente regreso al país, una vez ganada una suma que les permitiera mejorar su vida y ayudar a su familia; un tema que nuevamente comenta el narrador y sobre el cual determinados testimonios emiten consideraciones al respecto, caso de dos españoles como son Miguel y Marie Carmen. En relación al primero, éste explica que intentaban gastar poco dinero, aunque naturalmente había que comprar cosas; en cuanto a la segunda, ésta concreta que la primera vez que toda la familia junta se fue a comer a un restaurante no fue hasta nada menos que en enero de 1970 y con el motivo de festejar el septuagésimo aniversario de su madre, celebrándolo fuera porque toda la parentela no cabía en su domicilio.

Pues bien, hasta este punto el film se centra en exponer las vivencias de los emigrantes y, de este modo, se constatan los problemas que padecieron en el país de acogida, mientras que a partir de este momento comienza lo que consideramos la segunda parte del documental, centrada

justamente en las relaciones que establecieron con los suizos y en cómo vivieron el clima que se generó en torno a las iniciativas Schwarzenbach¹⁷⁰¹. No obstante, a pesar de que hemos dividido la propuesta en estas dos mitades, consideramos que entre ellas no están desconectadas en absoluto y no se puede valorar una sin tener en cuenta la otra, pues para poder comprender cómo sufrieron la situación es preciso saber de dónde procedían, cómo vivían, etc., es decir, las cuestiones que se comunican en la primera parte. Precisamente, este asunto de las relaciones que se establecieron entre los emigrados y los suizos, es un tema inaugurado por parte del narrador, quien sostiene que “entre suisses et immigrés les contacts sont rares, chacun vit pour soi. Sur le lieu de travail y a peu d’échange, les suisses occupent les postes de chefs”, así como añade que los inmigrantes eran gente joven que necesitaba salir, divertirse y bailar los fines de semana y, puesto que muchos eran chicos solteros, “la population s’inquiète de tous ces travailleurs étrangers et des célibataires qui séduisent les jeunes filles”. Son tres los testimonios que opinan sobre esta cuestión, caso de Giuseppe, Pietro y Luciano, contando el primero que es cierto que, al llegar, iba con un grupo de jóvenes solteros que salían al cine, se divertían y sí que es verdad que, por una cuestión de edad, estaban interesados en las chicas, aunque ello no implicaba nada más. Por otra parte, Pietro destaca el cambio que les suponía conocer la moral suiza en tanto que era muy distinta de la italiana, pues en la Confederación Helvética la mujer vivía con una libertad muy distinta de la poca que gozaba en Italia; en cambio, sostiene que en Suiza la mujer hacía un poco lo que quería, pues “elle était libre, elle pouvait faire... elle se permettait aussi de dire qu’est-ce qu’elle aimait, elle aimait le chocolat, elle aimait le chocolat, elle aimait l’italien, elle aimait l’italien, elle le disait”. Por consiguiente, constatan una diferencia muy notable entre las costumbres suizas y la moral italiana, aunque Luciano ejemplifica que los contactos entre italianos y suizas eran posibles, pues explica que su primera novia era suiza y, a través de ella, conoció a otra gente y le ayudó a aprender el francés corrigiéndole los errores; de hecho, precisa que estuvo con ella unos dos o tres años, exactamente los primeros que pasó en Suiza, una relación en el marco de la cual también conoció a los padres de la joven, quienes le dispensaron muy buen trato.

Precisamente, después de comentar un ejemplo referido a la posibilidad de una relación positiva entre inmigrantes y suizos, el film centra su atención en las iniciativas de Schwarzenbach, un asunto que se comienza a encarar por medio de insertar material de archivo, concretamente un fragmento perteneciente a *Les xenophobes* (1970), emitido en *Madame TV* el 18 de abril de 1970,

¹⁷⁰¹No obstante, ya al comienzo del film uno de los testimonios alude a los problemas que vivieron considerando que los que lo pasaron peor fueron los italianos al tener una presencia superior en términos cuantitativos en relación a los españoles, una cuestión que Miguel Antonino manifiesta del siguiente modo: “Moi je pense que l’Italie a eu plus de problèmes que nous, il y avait beaucoup, beaucoup en ce moment-là [...] on était quelques espagnols tandis qu’il y avait déjà des milliers des milliers d’italiens, peut-être les suisses ils voyaient les italiens plus comme envahisseurs que nous parce que les italiens me racontent beaucoup de choses, me racontent qu’ils ont eu des problèmes, qu’ils ont eu plein de problèmes et l’espagnol ne me raconte pas ça”.

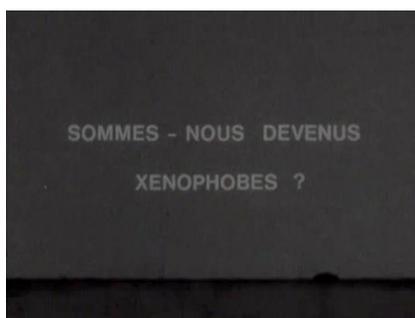


Fig. 289



Fig. 290



Fig. 291

relativo a una presentadora que comenta la situación (adjuntamos sin embargo algunos fotogramas de mayor interés de esta propuesta [Fig. 289-290]). En éste, se alude a la votación que debía tener lugar el próximo junio, proporcionando datos numéricos al respecto y aludiendo a la voluntad de reducción de la población extranjera, así como mencionando que las mujeres carecían del derecho a voto sobre el plan federal; ello, naturalmente, no impedía, y así lo destaca la reportera que expone este asunto, que tomasen conciencia del problema dada la gravedad del mismo. La voz en *over* se encarga de precisar que, ya en 1960, empezaron a surgir movimientos de oposición hacia los extranjeros y en reacción a los acuerdos que se firmaron con Italia y España; asimismo, acompañando imágenes de archivo pertenecientes a *Braccia si, uomini no* (Peter Ammann, René Burri, 1970) [Fig. 291], relativas al debate que tuvo lugar en el Volkhaus de Zúrich, se alude a la primera iniciativa contra los extranjeros lanzada en 1964 y a la segunda, ambas auspiciadas por James Schwarzenbach. A propósito de este hombre, se menciona su procedencia de la alta burguesía, su rol como mayor de la armada y también como un intelectual; un universitario que escribió libros sobre poesía, así como un político en *Action*

Nationale. A partir de este punto, el largometraje incluye numerosas imágenes relativas a carteles de la época e imágenes que demuestran, gráficamente, la xenofobia y la oposición hacia los extranjeros, así como también hay otros materiales justamente en contra de estas iniciativas.

No obstante, sin duda alguna, aquello más interesante es cómo vivieron este contexto los propios emigrados, destacando al respecto el testimonio de varios de ellos. Sobresale en ese sentido el caso de Pere, quien comenta que empezó a trabajar como taxista en 1966 en Lausana, siendo justamente uno de los primeros extranjeros que ejercía esta profesión y precisando que no estaba demasiado bien considerado por la gente, una situación que se agravó a raíz de estas iniciativas de Schwarzenbach. Marie Carmen también explica que tales movimientos instituyeron un clima de desconfianza generalizado hacia todo el mundo, un asunto que aborda del siguiente modo: “*Mais c’était que ceux qui mettaient une méfiance envers tout le monde, j’étais très bien avec toutes les collègues et de coup je doutais, savais plus si c’était vrai ou pas vrai, est-ce qu’ils m’aimaient vraiment ou est-ce qu’ils allaient à voter contre?*”.

Por otra parte, Pere también ve positivamente esta situación en tanto que supuso poner sobre la mesa el rechazo que sufrían los extranjeros, pues *“on voyait bien que c’était contre nous, quoi, ils ne se cachaiet pas, tant mieux, au moins ils étaient sincères, quoi”*. Asimismo, Mia comenta que se hablaba mucho del tema y le parecía un poco exagerado, pues no comprendía que los suizos no se dieran cuenta de todo el trabajo que allí estaban desempeñando los inmigrantes y de que no se planteasen quién lo haría luego, si tales iniciativas prosperaban. En ese sentido, destacan también las palabras de Pietro, quien asegura que en la esfera relativa al patronato las opiniones eran contrarias a estas iniciativas populares, pues ellos sí que comprendían las consecuencias que tendría tal reducción. Además, todos ellos vivieron este contexto como una gran injusticia, pues tal como puntualiza Pere se habló mucho de los extranjeros, pero para los suizos la votación no era más que un simple trámite, mientras que para él era muy distinto puesto que tenía dos hijos -uno de dos años y otro de seis- así como su esposa no trabajaba porque consideraron que era mejor que se quedase en casa cuidando de los pequeños, viviendo todos en un piso que habían amueblado y habían comprado también un coche para salir el domingo a la montaña; en definitiva, se habían configurado allí una vida y era horrible pensar que podían perderlo todo. Exactamente dice lo siguiente al respecto: *“[...] et tout en coup que tout ça vous tombe de sou, vous devrez réduire à zéro et vous devrez repartir, pour moi ça aurait été très dur; très, très dur”*. Pero no sólo fue una situación traumática para la primera generación, sino que probablemente todavía tuvo mayor efecto e impacto en la segunda según comentan varios testimonios. Justamente, Pere se refiere a una conversación que mantuvo con la profesora del colegio en el que estudiaba su hijo, quien tenía entonces seis años, pues ésta le preguntó si ellos se verían afectados por la iniciativa y le dijo que sería una lástima que así fuera para el pequeño, pues se encontraba muy bien allí, estaba arraigado y era inteligente, asegurando que, si tuviesen que marcharse, tal situación tendría un impacto sobre el chico equivalente al que le provocaría un divorcio.

Asimismo, se integran en la propuesta testimonios correspondientes a esta segunda generación, caso de Salvador Cali, quien describe la dureza de la situación en los siguientes términos: *“C’est clair que à table on écoutait les conversations, c’était pas drôle, eh? Je pleurais parce que [...] j’étais étrangère là-bas, j’étais étranger ici, j’étais étranger partout quoi, c’était dramatique”*. Igualmente, también los entrevistados de la primera generación ahondan en cómo estas iniciativas afectaron negativamente a las relaciones que tenían con los suizos, comentando Irma al respecto, que se notó un cambio muy profundo en el ambiente, pues antes de estas iniciativas los autóctonos se habían acostumbrado a la presencia de los extranjeros en tanto que ya trabajaban los unos al lado de otros; sin embargo y a raíz de este asunto, en todas partes cambió súbitamente la situación por completo: *“voilà les étrangers, ils nous prennent la place du parc, ils nous prennent la place au magasin, au bus... vraiment c’est presque... il est devenu un peu la chasse aux*

sorcières”. También en esa misma dirección de la caza de brujas y, un poco más adelante del film, este mismo testimonio alude a que en las escuelas se les preguntaba a los niños de qué trabajaban sus padres o de dónde venían, considerando que querían todos esos datos de manera intencionada, en tanto que nada tenían que ver con los exámenes. Igualmente, Miguel y Giuseppe aluden a los insultos que recibieron en tanto que inmigrantes, así como el segundo asegura no comprender cómo podían decir que ellos se aprovechaban de la situación; Pere, por su parte, explica una curiosa anécdota que vivió con un desconocido: un día se encontró a un hombre que, creyendo que por su acento él era de Neuchâtel, le criticó a los extranjeros, una situación ante la que él prefirió no decirle que era español y así dejar que se marchase bien orgulloso de haberse desahogado con un suizo.

Los hijos de la primera generación, sin embargo, ya hemos anticipado que lo vivieron de una manera más traumática y estas iniciativas tuvieron, en su propia escolarización, un impacto significativo. Salvatore Cali, a propósito de su experiencia, explica que en su escuela la profesora preguntó en clase qué niños eran suizos y el levantó la mano, pues a los cinco o seis años poco sabía sobre nacionalidades, respondiéndole la mujer que él no era suizo y haciéndole un gesto con la mano que denotaba que él quedaba fuera del grupo. Más tarde, este mismo testimonio añade que *“c’est vrai que ça m’a pourri la scolarité”*, pues era muy importante ser buen alumno en Suiza y era preciso tomar decisiones rápidas para poder seguir la educación con éxito, así como también considera que en ese contexto uno no se podía defender, pues en caso de hacerlo te convertías en la *“bête noire”*. De igual forma, Pierangela también guarda un cierto mal recuerdo de su paso por la escuela a causa de esta medida, pues cree que era la única extranjera y, por ello, la colocaron al fondo de la clase y la desatendieron, así como la castigaban y ella desconocía el porqué.

Por consiguiente, este contexto golpeó de lleno a la totalidad de la comunidad inmigrante, algo que provocó que se organizaran y algunos de ellos llevaran a cabo actuaciones al respecto, un asunto al que aluden Mia, Pere y Luciano, si bien de manera bastante sucinta. La primera comenta la acción que pensaban llevar a cabo en el hospital en el que trabajaba, pues querían que un día, a las tres de la tarde, salieran todos los extranjeros allí ingresados y se fueran a la plaza que había enfrente; plan que empezaron a coordinar con un pequeño grupo, aunque no pudieron realizarlo dado que carecían del derecho para hacerlo. Pere, a su vez, menciona su asistencia a una manifestación celebrada en Lausana, a pesar de que ésta tuviera lugar en su horario laboral; Luciano, en cambio, alude a la existencia de asociaciones nacionales, misiones católicas y colonias italianas, comentando que se reunían y discutían sobre su condición de inmigrantes, contribuyendo todo ello a darles el coraje suficiente para hablar del tema en sus empleos. No obstante, la votación, en sí, de 1970 también suscitó miedo entre este colectivo, de ahí que Pere explique que, aunque ese domingo trabajaba, estaba pendiente de la radio y su mujer se pasó el día escuchando las noticias.

Más adelante, el mismo testimonio también lee en clave positiva esta iniciativa, pues afirma que quizás fue algo bueno para todos en tanto que así se logró un mayor encuentro entre suizos y extranjeros al saber abiertamente sus opiniones; asimismo, también Mia comenta que tal proceso le hizo conocer una parte de los suizos que ignoraba por completo. De igual modo, los entrevistados de la segunda generación exponen las ventajas que para ellos supuso esta iniciativa, pues si bien el hecho de que fracasara fue, como afirma Salvatore, *“un gros soulagement”*, sin embargo les acrecentó su deseo de adaptarse y los motivó a alcanzar el éxito, potenciando su voluntad de naturalizarse; un asunto de gran importancia que aborda en las siguientes palabras: *“En fait, heureusement qu’il y a eu ces années Schwarzenbach parce qu’il était un peu une motivation, un détonateur terrible d’adaptation, et puis d’envie à réussir, quoi, Dans des étapes différentes de ma vie, j’ai compris ma naturalisation qui a été un de mes objectifs prioritaires, le plus vite possible devenir suisse pour que mes enfants puissent naître suisses [...]”*. También para Pierangela tuvo consecuencias positivas, pues justamente ese mal clima que había le hizo tomar la decisión de partir al extranjero a formarse, concretamente a Inglaterra, país en el que descubrió una realidad distinta y le ofrecieron numerosas becas; además, allí estudió con gente de numerosas nacionalidades e indica que respetaban absolutamente sus personalidades, generándose un ambiente que fomentaba su creatividad y sosteniendo al respecto que aquello *“c’était absolument le contraire de ce que j’avais vécu en Suisse”*.

Asimismo, el narrador del film se coloca en la misma posición que Salvatore y Pierangela como miembro de la segunda generación y comenta el impacto que este periodo tuvo para él, tanto en términos de cómo repercutió en su escolarización como en relación al sufrimiento que les generó. Ahonda, igualmente, en la cuestión de la naturalización y aborda el asunto tal que así: *“Comme Salvatore Calie et Pierangela Sacellini, les années Schwarzenbach ont ébranlé mon parcours scolaire, pour la plupart d’entre nous cela a été le moteur d’une revanche sociale mais aussi une cicatrice douloureuse qu’on porte en soi des années après. Cela a longtemps freiné l’envie de me naturaliser, je m’y suis résolu après avoir dépassé ce sentiment d’amour propre qui estime que la nationalité revient des droits et ne pas être réclamée pour une personne qui es née et qui a toujours vécu dans ce pays. Pour cette raison ou d’autres, certains ne font jamais le pas de se naturaliser”*.

Por otra parte, también la voz en *over* se encarga de ubicar la iniciativa, indicando cuestiones tales como el porcentaje de participación en la votación o el resultado de la misma, así como se remarca la coincidencia de este periodo con la crisis del petróleo; un panorama que condujo al desempleo y, por consiguiente, muchos emigrantes regresaron a sus países y el reemplazo se efectuó muchas veces por medio de temporeros cuya presencia y cantidad era más fácil de mantener bajo control. Y es que, de hecho, este momento fue crucial en tanto que dividió las opciones en dos: muchos emigrantes regresaron y, quienes permanecieron, quisieron solidificar su presencia en el

país por medio de la naturalización. Por ello, hay testimonios que se refieren a la vuelta, caso de Luciano, quien expone que hubo gente que se sintió moralmente atacada y partió, así como Giuseppe menciona el caso de su hermano, quien también optó por regresar. No obstante, igualmente se contempla la opción de naturalizarse, un asunto que abordan el matrimonio formado por Mia y Giuseppe, poniendo de manifiesto la dificultad de tal opción: la primera comenta que cuando ella y su marido se plantearon pedirla en el año 1969, les indicaron que les costaría 14.000 francos, una suma que para nada podían permitirse; por su parte, Giuseppe alude a la indignación que le suscitó el procedimiento, pues después de haber trabajado tantos años en Suiza y haber pagado todos los impuestos precisos, no comprendió cómo era posible que tuviesen que hacer ese trámite, mientras que sostiene que si simplemente le hubiesen preguntado si quería ser suizo, *“moi j’aurai accepté avec plaisir”*.

También en relación al regreso de los emigrantes existe otro momento clave que ya hemos destacado a propósito de otros films: la jubilación. De todas maneras, como muy bien señala la voz en *over*, el retorno no es fácil en tanto que *“les gens ont changé, le pays d’origine a changé, alors qu’on a fait toute ça vie comme étranger en Suisse on se retrouve à nouveau étranger dans son propre pays. Cette situation pose la question de l’identité du migrant, au fond, quel est mon véritable pays?”*. Por su parte, los distintos testimonios que afrontan este asunto básicamente exponen opiniones parejas a las que ya hemos traído a colación al valorar otras propuestas, siendo fundamentales en un título como es *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2008). Concretamente, nos referimos a la dificultad que supone volver tras haber vivido tanto tiempo fuera y también al tener hijos arraigados en el país al que emigraron, pues al regresar no pueden evitar encontrarse fuera de lugar. El primer inconveniente lo subrayan Miguel y Marie Carmen, pues el hombre expone que, a pesar de que él y su esposa se plantearon volver en distintas ocasiones, jamás se decidieron por los hijos; la mujer comenta que le parece absurdo marcharse una vez ya tienes tu casa así como hijos y nietos asentados en Suiza, considerando que los que vuelven *“ils se retrouvent comme quand ils avaient vingt-cinq ans [...] quand ils sont venus ici ils étaient jeunes, ils laissaient le père et la mère, ils pleuraient [...] et maintenant ils pleurent, les enfants et petits enfants qui sont là, ça c’est un problème l’immigration”*. El segundo problema, es decir, sentirse desplazados en España, lo plantea Pere, quien explica que, en su caso, él y su esposa regresaron al pueblo dado que sus hijos ya eran mayores y, una vez allí, él todavía lo pudo aguantar, pero su mujer no y regresaron a Suiza.



Fig. 292

Pues bien, hasta este punto el film ahonda en las opiniones individuales y en las vivencias de cada uno de estos testimonios por separado, es decir, individualmente, aunque con la finalidad de ofrecer una visión común del asunto; no obstante, a partir de este momento y, en vistas a concluir la realización, se opta por agruparlos a todos en un mismo espacio, incluido el narrador,

quien ahora aparece físicamente en este mismo lugar junto con el resto de los protagonistas de la propuesta [Fig. 292]. Y la reunión de todos ellos tiene como finalidad cerrar el largometraje con un balance, con una valoración global de los años Schwarzenbach, de ahí que el narrador les lance a todos ellos la siguiente pregunta: *“Je pose la question à tout le monde, si vous jugez utile, peut-être, de dire dans quelle mesure finalement ces années Schwarzenbach auraient influencé votre manière de communiquer avec votre famille et vos enfants”*. De entre todos, el film recoge la respuesta de Salvatore Cali, sin duda muy interesante en tanto que plantea un asunto de gran calado como es la identidad o el sentimiento de pertenencia a un país u otro: comenta que sus hijos -especialmente el mayor- dicen ser italianos, algo que a él le saca de quicio porque es consciente de lo que le costó ser suizo, de tal modo que se plantea una cuestión muy poco presente en los films como es el sentimiento de pertenencia nacional por parte de la tercera generación¹⁷⁰².

Y es que, de hecho, como muy bien sostiene la voz en *over* del narrador en lo que corresponde al balance o clausura de la película, todas las personas que han dado su testimonio en el film son claros exponentes de una integración exitosa, a pesar de que *“les années Schwarzenbach ont été un période noir, mais ils ont ouvert le débat sur la place des étrangers en Suisse, depuis on a pris conscience de l’absence d’une réelle politique d’intégration, des organisations, des associations se sont mis en place pour défendre les droits des étrangers”*; al mismo tiempo, se establece una conexión entre este contexto y la realidad actual: *“la question de l’acceptation des immigrés, au contraire les votations sur le sujet, se sont depuis lors multipliés et les attaques contre les étrangers font plus que jamais partie de l’actualité”*.

No obstante, el film termina con unas frases de Giuseppe que, sin duda, cierran a la perfección esta propuesta al plantear que, para él, su hogar se halla en Suiza, pues la pertenencia a

¹⁷⁰²Concretamente lo aborda en los siguientes términos: *“Je leur dis toujours, arrête de dire tu es italien, tu es né suisse, tu es suisse, puis je ne sais pas pourquoi alors que je leur parle jamais de l’Italie ils s’entêtent avec l’Italie les gars, et le plus grand c’est le pire, il s’entête à dire qu’il est italien, je dis non [...] tu n’es pas italien, tu es né là, tu es suisse et il m’énerve parce que moi j’ai fait tout un travail, tout un truc [...] pour pas qu’il ait à souffrir, ¿tu comprends? Pour pas qu’il ait être emmerdé et il s’entête à dire qu’il est italien, il me rend fou, il me rend fou!”*.

un sitio u otro no entiende de pasaporte o de trámites administrativos, una cuestión clave, sin duda, para los emigrantes y que plantea del siguiente modo: “*On part en vacances, au bout de deux semaines, on est impatient de rentrer chez nous, chez nous et pas à la maison, la maison elle est où? Elle est en Suisse, on a mis les racines ici parce que les années heureusement... ça guérie pas simplement les blessures, ça a fait venir autres choses. [...] Il n’y a pas ce sentiment parce que j’ai pas un passeport [...] on se sent étranger, on est chez nous*”.

A partir de todo lo comentado, podemos concluir esta valoración afirmando que se trata de un título que ofrece una visión muy detallada y completa de este periodo que denomina “*les années Schwarzenbach*”, proponiendo un acercamiento que sobrepasa la mera contextualización histórica ofrecida en los libros para ahondar en la realidad cotidiana de sujetos anónimos que experimentaron, en primera persona, el clima de xenofobia del momento. Una etapa que, sin duda, colocó a los emigrantes en una situación muy complicada e incómoda, de ahí que nos haya parecido oportuno, tal como ya hemos expuesto previamente, centrar nuestra atención en las políticas e iniciativas migratorias suizas y su representación cinematográfica para, de ese modo, poder profundizar en una cuestión que tuvo un gran peso e impacto en los inmigrantes allí residentes.

3.2.5.2.- ¿RETORNO O ESTABLECIMIENTO DEFINITIVO? RELACIONES SOCIALES, IDENTIDAD NACIONAL Y ASOCIACIONISMO

Ubi bene, ibi patria.
Cicerón, *Tusculanas*.

Uno de los aspectos fundamentales de los proyectos migratorios radica en la temporalidad de los mismos, es decir, si éstos se plantean en vistas o no a un posterior retorno, sea a corto o largo plazo. Por lo que respecta a la emigración española, cabe decir que ésta casi siempre llevaba pareja la idea de un retorno y, por lo general, no a muy largo plazo. No obstante, evidentemente una cosa son las previsiones iniciales y otra muy distinta corresponde a los acontecimientos venideros, pues muchos de los que partieron convencidos de regresar terminaron por asentarse de manera definitiva en los países de destino. Sin embargo, no es cuestión baladí esta concepción temporal de la emigración dado que determinó el comportamiento de los sujetos en tierra extranjera; asimismo, al margen de si finalmente se produjo o no un retorno, hay toda una serie de circunstancias y consecuencias que merece la pena que tengamos presente atendiendo a sus respectivas representaciones cinematográficas.

Así las cosas, consideremos, antes de nada, de qué manera hemos planteado este punto, pues a diferencia de otros casos, no bosquejaremos un panorama que tenga en cuenta las principales imágenes filmicas de este asunto, así como tampoco llevaremos a cabo un estudio de un título fundamental al respecto. Lo que haremos, en cambio, es atender a las repercusiones que conlleva para el emigrante tanto el retorno como la permanencia en el país de destino, valorando cuestiones capitales que comprenden, entre algunas otras, temas de corte identitario, sus relaciones sociales, su adaptación, el desarraigo, la visión de la patria, la nostalgia o el querer alcanzar el éxito o, por lo menos, proyectarlo. Naturalmente, la valoración de todo ello se realizará aludiendo a algunas de sus representaciones cinematográficas, es decir, en el marco de una redacción que acompañará un recorrido sobre el asunto con alusiones a sus correspondientes muestras filmicas, escogiendo aquellas que nos parecen más representativas entre el corpus existente.

Advirtamos de entrada, además, que a diferencia de cuanto sucedía con el exilio, no existe un título centrado en su totalidad en la cuestión del retorno; en otras palabras, no hay un equivalente a la realización *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989) sobre el retorno desde Hispanoamérica. Asimismo, también es significativo señalar que el cine español manifestó cierto interés en incluir en films a los retornados del exilio a partir del momento en el que éstos pudieron regresar, es decir, hacia el final de la Dictadura; pensemos al respecto, entre otros, en un título tan emblemático como es *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) o bien en *El hombre que perdió su sombra* (L'homme qui a perdu son ombre, Alain Tanner, 1991), por referirnos a una coproducción, en este caso entre Suiza, España, Francia y Alemania. Sin embargo, tal como ya comentamos previamente, no sólo a partir de la Transición el cine ha reflejado el retorno del exilio, sino que ya en los años cincuenta hay títulos que tratan el regreso de republicanos que se someten al franquismo o de resistentes que vuelven primero para combatir en el maquis o luego en la labor subversiva; no obstante, se trata de propuestas en las que la figura del exiliado se emplea para trazar críticas al comunismo o plantear su muerte final a causa de sus malas compañías, nos referimos a películas como *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1949), *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1954), *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951); sin embargo, en el terreno de producciones extranjeras sobresale, claro está, *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966). En cambio, en el caso de los emigrantes económicos, quizás porque podían volver en cualquier momento que quisieran en tanto que no había restricciones de ningún tipo, su retorno no suscitó tanto interés; puesto que su estancia en el extranjero no obedecía a ninguna oposición al régimen, el regreso dependía únicamente de cuánto necesitaran ahorrar para emprender luego el camino de vuelta.

Otra cuestión que merece la pena poner de relieve es aquella que tiene que ver con que los destinos fuesen europeos, pues obviamente a causa de la relativa cercanía se podían plantear los movimientos migratorios con una temporalidad distinta a aquellos que ponían rumbo hacia América. Sin embargo, también la emigración hacia ese continente se planteaba, en muchos casos, incluyendo un retorno, aunque el tiempo que se pasase en el exterior fuese más dilatado y, además, en caso de producirse era muy distinta la concepción del mismo. Y así es porque en la emigración con destino a América el regreso se concebía como algo exitoso en términos económicos y sociales a gran escala, de ahí que debamos referirnos a la figura del indiano; es decir, al estereotipo correspondiente a aquellos retornados que no sólo habían ganado un dinero y podían ayudar a su familia, sino que directamente regresaban ricos y podían invertir numerosas sumas en sus localidades natales, algo que afectó notablemente al paisaje urbano -piénsese en las denominadas casas de indianos o casonas-, alcanzando un éxito notorio y una verdadera repercusión social. Evidentemente, no todos los que hicieron las Américas tuvieron la misma suerte, pero ello no impidió el nacimiento, desarrollo y consolidación de este estereotipo que fecha ya del Siglo de Oro en tanto que tópico literario e incluso, visualmente, tiene unas características concretas puesto que éstos volvían con una indumentaria propia de la moda americana -considérese al respecto, por ejemplo, el empleo de un chaleco con botones dorados, unos pantalones claros, un pañuelo de seda en el cuello y un gorro típicamente panameño que conocemos como “jipi”-. En otras palabras, tanto los emigrados que partían hacia Europa como aquellos que se dirigían a América, aparecen visualmente representados del mismo modo, es decir, ataviados con maletas y preocupados por lo que puedan encontrar más allá de su tierra; sin embargo, la imagen de aquellos que regresaron de América ha dado mucho juego en tanto que, al poder acogerse al estereotipo o figura del indiano, éstos tienen unas características propias determinadas, algo que no tiene parangón en el retorno de emigrados europeos. No todos los films, naturalmente, muestran a quienes vuelven de América bajo este tópico, sino que también hay propuestas en las que la emigración se plantea como un proyecto fallido, piénsese al respecto en un título tan emblemático para este asunto como es *O pai de Migueliño* (Miguel Castelo, 1977), adaptación de un breve relato homónimo de Castelao¹⁷⁰³.

Asimismo, a pesar de que no exista un estereotipo concreto asociado a los retornados de la emigración europea, nos consta que para éstos era importante, al regresar, transmitir una sensación de haber mejorado económicamente, de haberse enriquecido, planteando la aventura migratoria como un proceso concluido exitosamente. Un logro y consecución que, sin embargo, únicamente

¹⁷⁰³Este relato se publicó en su libro titulado *Cousas* (1929), siendo posible consultar este cuento en línea, correspondiente a la siguiente edición: CASTELAO, Alfonso R.: *Cousas*. Vigo: Galaxia, 1962 (1ª Ed.: La Coruña: Nós, 1929), pp. 94-95. Véase el siguiente enlace: http://emigracion.xunta.gal/files/biografias_fich/11892_doc18003.pdf

repercute en sus economías privadas -en las del propio emigrante y de sus familiares-, aunque ello no significa que no deba manifestarse y transmitirse visualmente a los paisanos, de ahí que, por ejemplo, los emigrantes regresasen en vistosos y lujosos automóviles o vistieran con prendas de una modernidad absolutamente ajena a los gustos y usanzas de su tierra. En el terreno fílmico tenemos buenos ejemplos de ello, piénsese, entre otros, en el caso de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), donde el personaje de Angelino regresa, temporalmente, vestido con una ropa que no pasa inadvertida a sus compatriotas, así como en un Mercedes, que no es de su propiedad sino alquilado, un dato que, naturalmente, oculta para ejemplificar el éxito de su empresa migratoria. Una situación parecida la encontramos en un título como *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), donde un grupo de emigrados a Alemania, que han vuelto para pasar unos días en España, lo hacen conduciendo un Mercedes y explicándole al protagonista que ahora viven de una manera mucho más desahogada y con mayor libertad que en España; una situación que impulsa al personaje principal a intentar rivalizar con ellos o, por lo menos, maquillar su situación laboral real, mintiendo al afirmar que posee un taller de motos propio y revestir de éxito, en este caso, su decisión de no emigrar. Y al margen de los automóviles, pero vinculado al deseo de aparentar éxito, sobresalen las declaraciones de S. Fernández, hijo de unos españoles que emigraron a Holanda, y también las de su madre, recogidas en *Nederland is Vol!* (2003), entrega del programa televisivo holandés *Andere Tijden*. En este caso, el entrevistado sostiene que cuando su madre visitó su tierra llevaba un vestido precioso y el pelo corto, una moda muy distinta de la imperante en España, así como ella misma, A. Fernández-Caracoba, explica que no estaba dispuesta a regresar sin dinero porque, en caso de hacerlo, sus paisanos pondrían en cuestión el porqué de su partida.

Incluso la voluntad de insistir en la emigración como un proceso exitoso conlleva también el disfrazar el regreso a España como algo positivo, algo que se aborda de manera muy clara en el film *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014) por medio del personaje de Pilar, la esposa del protagonista, quien en repetidas ocasiones se empeña en señalar a quienes se quedaron en Suiza que a ellos en España les ha ido perfectamente. Así pues, se encarga de remarcar al matrimonio de emigrantes que partieron a Suiza al mismo tiempo que ellos, es decir, a Marcos y Mari Carmen, que en su país están muy bien: a su marido le sobra el empleo y tienen además una segunda residencia, concretamente un piso en Torrevieja, donde van a pasar las vacaciones. Sin embargo, la mayor rivalidad la establece con Puri, una mujer que desprecia la condición migratoria y explicita, a la mínima que puede, que ella no es una emigrante, sino que estaba muy bien colocada en España, sabía idiomas y que, si se fue a Suiza, es porque allí la destinaron como seglar de las carmelitas para velar por la moral y buenas costumbres de los emigrados [Fig. 293]. De manera indirecta, también Pilar se avergüenza de la condición de emigrante o, por lo menos, quiere subrayar que eso pertenece ya a su pasado, de ahí que especifique, por ejemplo, que esta vez han ido a Suiza en avión



Fig. 293

y no en tren, o destaque, en repetidas ocasiones, lo bien que su esposo se gana la vida. De nuevo, por consiguiente, se evidencia la importancia que a la categoría “emigrante” atribuían los propios protagonistas de estos movimientos, en el seno de los cuales la

cuestión del retorno era, sin duda, un factor clave; no en balde el regreso supone el cierre del ciclo y, como no puede ser de otro modo, al término de una etapa se realiza el balance, la evaluación de la misma, así como también es preciso comunicarlo públicamente intentando poner de manifiesto la culminación o consecución de la ansiada prosperidad.

En esa misma línea de visibilizar una mejora económica sobresale una secuencia del film *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6eme étage*, Philippe Le Guay, 2010), exactamente aquella que corresponde al final del largometraje y, más exactamente, se ubica en el momento en el



Fig. 294

que monsieur Joubert ha viajado a España en busca de María y, puesto que desconoce su paradero, se dirige a visitar a Concepción. Pues bien, esta mujer ejemplifica una opción en concreto para demostrar el éxito y transmitir cuánto ha cambiado su situación tras su experiencia migratoria: la asimilación de

modas y costumbres conocidas en el extranjero, luego importadas a su país a imagen y semejanza de la actitud, hábitos y estilos de los señores parisinos; en este caso, ejemplificada en una bañera con adornos dorados [Fig. 294]. La importación de gustos y tradiciones, pues, para subrayar la diferencia para con sus paisanos y, al mismo tiempo, para consigo misma antes de la experiencia migratoria, evidenciando un antes y un después referidos a esta experiencia.

Por ende, el retorno es una meta fundamental para los emigrantes y, como tal, el hecho de pensar en ello o proyectar toda la vivencia migratoria como un mero tránsito temporal, lleva parejo una serie de consecuencias de notable impacto tales como el querer ahorrar lo máximo posible para enviarlo y/o invertirlo en el país de origen, ciñéndose por tanto a trabajar para gastar poco; el no querer integrarse en la sociedad de acogida, limitando sus relaciones sociales a entablar amistad sólo con otros emigrados de la misma nacionalidad y, por consiguiente, ganando mucho peso el asociacionismo; el vivir en un sitio pero tener la mente y el alma en su país de origen, de ahí que se produzcan exaltaciones a lo nacional, exacerbándose el amor a la patria y a todo aquello que la

recuerde, viviendo en un sentimiento de constante añoranza y pesadumbre. De hecho, todos estos asuntos se retroalimentan y confluyen entre ellos, pues el querer ahorrar conlleva salir poco y, por tanto, relacionarse menos, así como el hecho de estar más aislados supone reducir los contactos sólo a su entorno -no olvidemos, además, las cuestiones de corte xenófobo ya consideradas en el punto precedente-; igualmente, el asociacionismo implica el compartir los recuerdos y nuevas de la patria, deseando generar un microclima español que haga más llevadera su añoranza y, por tanto, anhelando intensamente su tierra y sintiendo una fuerte nostalgia resultado de estar físicamente en un país pero mentalmente en otro.

Pues bien, todas y cada una de estas cuestiones aparecen en múltiples ocasiones en el corpus filmico que estudiamos, de tal modo que nos limitaremos a traer a colación algunos de los casos más relevantes o evidentes. En tal dirección y, por lo que respecta a la cuestión del ahorro, podemos citar, a modo de ejemplo, algunos títulos clave, empezando por *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Souef, 1975), una realización en la que la protagonista, Esperanza, explica que muchas de las chicas que trabajan en el servicio no salen demasiado justamente para poder invertir todo lo que ganan en ahorrar; tal voluntad, por tanto, afecta de manera notable a sus relaciones personales y a su vida social. Exactamente la misma idea de economizar por encima de todo, a pesar de que ello suponga reducir el ocio y los gastos a niveles extremos, la reencontramos en *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010) a propósito de una de las mujeres entrevistadas: ésta cuenta que la primera vez que fue a comer a un restaurante en Suiza fue para celebrar el octogésimo aniversario de su madre y, la razón de no festejarlo en casa, es tan prosaica como que allí no cabrían todos los invitados.

Asimismo, en un título como *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) se insiste en la importancia del ahorro fundamentalmente a través de los personajes de Miguel y María, una pareja que todo lo que gana trabajando lo quiere invertir en montar una gasolinera en Belillas; un objetivo que queda truncado al quedarse ella embarazada, noticia que inicialmente asimilan con gran preocupación y tristeza en tanto que la mujer deberá dejar de trabajar mientras esté en este estado de buena esperanza y, por consiguiente, sus ganancias descenderán de manera notable. No obstante, el personaje de Emilio, el médico exiliado, les hace comprender que tener un hijo siempre es una buena nueva, así como les comenta que abrir una gasolinera en medio de los Monegros quizás tampoco sea una idea brillante; en cualquier caso, el matrimonio, una vez ya tienen el niño, decide volver a España para pasar allí las vacaciones. Empero, el marido es consciente de que en esta ocasión ya no regresarán a Alemania, pues como muy bien le indica Emilio, si no se marchan ahora el pequeño ya no les dejará volver dado que echará raíces en el país germano.

En cuanto a la cuestión relativa a la relevancia del ahorro debemos citar un par de títulos más, comenzando en primer lugar por *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973),



Fig. 295

una propuesta en la que, como ya hemos comentado, se alude a la emigración por medio del personaje de una mujer que trabaja de camarera en un hotel en Perpiñán; justamente, esta joven contabiliza el tiempo que todavía debe quedarse en Francia antes de regresar, en función de la suma de dinero que pretende alcanzar. Además, la importancia de los ahorros

también se subraya en este título por medio de una secuencia en la que ella, junto al protagonista del film, se dirige a un casino y se juega en la ruleta todo su dinero, sufriendo de manera muy notable, en su deseo de incrementarlo y no perder su peculio, algo que no le sale bien por arriesgar más de la cuenta. Sin embargo, al final el personaje principal y ella parten felices para casarse en España y vivir allí [Fig. 295]. Finalicemos la valoración de este asunto aludiendo a la representación ofrecida del emigrante en *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971), pues en esta ocasión se redunda en el tópico que presupone que éste regresa con una enorme cantidad en efectivo, es decir,



Fig. 296

trae consigo mucho dinero [Fig. 296]. Tal cuestión se pone de manifiesto en la secuencia en la que éste se encuentra en una sala de fiestas en la que conoce a la protagonista, una mujer que, al advertir que es un emigrante y lleva encima todas sus ganancias, decide aprovecharse de él y hacerse comprar todos los

caprichos que desea, traducidos en este caso fundamentalmente en alcohol, así como lo capta como cliente para esa noche y, por ello, se lo lleva a su casa.

Por lo que respecta a reducir las relaciones sociales y al peso que cobró el asociacionismo, esto se puede abordar aludiendo, por una parte, a algunos títulos que simplemente muestran cómo las relaciones principales se establecieron mayormente sólo entre la comunidad española, así como por otra, podemos traer a colación propuestas que, de una manera explícita, consideran el asociacionismo y la existencia de casas de España o regionales. En relación a la primera vía, prácticamente podríamos citar la totalidad de realizaciones que conforman nuestro corpus de estudio, pues en su inmensa mayoría reflejan cómo las principales relaciones de amistad y afectivas se establecieron entre el propio colectivo emigrado. Aludamos al respecto, únicamente, a aquellos títulos cuya temática principal es propiamente la migratoria y cuyo objetivo, más allá de articular

uno u otro argumento, estriba en ofrecer un retrato de esta cuestión, caso de propuestas de ficción fundamentales y ya citadas en numerosas ocasiones como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) y su continuación *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014), *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6eme étage, Philippe Le Guay, 2010) o incluso realizaciones que abordan la emigración española hoy en día, caso de *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015) o de la serie televisiva *Buscando el Norte* (Nacho G. Velilla, 2016), sólo por citar los casos más evidentes. En el terreno de la no ficción podríamos traer a colación propuestas como *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Artebaro, 2006), *Camino a casa* (Alfonso Dufour Andía, 2007) o *Si tu vas a Paris* (Jacquie Chavance, Guillaume Mazeline, 2013), entre muchas otras posibles.

Si consideramos la segunda vía, es decir, el hecho de frecuentar centros o casas de España¹⁷⁰⁴, podemos aludir a algunas películas que consideran o señalan la existencia de estos

¹⁷⁰⁴Es bien conocida y estudiada la importancia de estas asociaciones y centros, existiendo también numerosas investigaciones que lo abordan en el caso de América Latina. Mencionemos algunas de las principales publicaciones referidas al asociacionismo español en términos generales o a propósito de algunos países europeos, obviando tanto aquellas propuestas relativas a la emigración a ultramar como aquellas dedicadas a un sólo centro o asociación en particular: BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *El asociacionismo como estrategia cultural: los emigrantes españoles en Francia (1956/1974)*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 3/1998, 1998; BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *La patria en la maleta. Historia social...*, Op. Cit., pp. 123-167; CANAL, Jordi: “Los lugares de la política: Historia, sociabilidades y espacio”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 259-268; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “El asociacionismo de los emigrantes españoles en Europa”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 243-258; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “El asociacionismo de los emigrantes españoles en Europa: rupturas y continuidades”. *Historia Social*, núm. 70, 2011, pp. 135-153; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (Ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, 2010; LILLO, Natacha: “El asociacionismo español y los exiliados republicanos en Francia. Entre el activismo y la respuesta del Estado franquista (1945-1975)”. *Historia Social*, núm. 70, 2011, pp. 135-153; LOMAS, Coro; PANIAGUA, Julián: “El movimiento asociativo de los trabajadores emigrantes en Europa”. En BAENA, Eloisa; FERNÁNDEZ ROCA, Javier (Eds.): *III Encuentro de investigadores del franquismo y la transición*. Sevilla: Muñoz Moya Editor, pp. 417-425; LUGILDE, Anxo: “La significación electoral del asociacionismo emigrante español”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 269-294; MOYA, José C.: “El asociacionismo inmigrante español en perspectiva global”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 25-34; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: “El asociacionismo emigrante español: algunas consideraciones teóricas”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 35-56; NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel. (Coord.): “Patrias lejos de casa. El asociacionismo emigrante español”. *Historia Social*, núm. 70, 2011; REDONDO CARRERO, Emilio: “La política migratoria en las Cortes franquistas: intervencionismo estatal y asociacionismo”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 563-580; RUBIÓ COROMINA, Jordi: “El asociacionismo franquista en Francia: el Comité Pro Movimiento Nacional (1936-1939)”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 535-552.

lugares de encuentro; al respecto, mención especial merece el caso de *Vente a Alemania, Pepe*



Fig. 297



Fig. 298

(Pedro Lazaga, 1970), un film en el que se muestra a los españoles acudiendo los domingos a la Casa de España de Múnich [Fig. 297-298], una opción que no convence al protagonista en tanto que prefiere irse a ligar con alemanas en vez de “ligar con una de esas chachas que lo único que quieren es que las convides”. Asimismo, es especialmente digno de referencia el caso de *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965), pues también en este título aparece de manera explícita la Casa de España -en este caso de Düsseldorf-, donde acuden los protagonistas para visitar a un conocido que trabajaba allí, pero no le encuentran; sin embargo, ir a este lugar les es útil en tanto que desde allí se tramitan las ofertas laborales. Por ello, tal como ya

hemos destacado previamente, este espacio cumple una función clave en este título, del mismo modo que, en el marco de esta secuencia, se destacan muchas cuestiones interesantes en torno a la experiencia migratoria de los protagonistas, aunque para nada coherentes con la realidad histórica del momento¹⁷⁰⁵. Empero, es significativo que se incluya este sitio como tal en el film, aunque de él se nos muestre únicamente la entrada y las oficinas de colocación de los españoles [Fig. 130-131].

También en algunos documentales aparecen testimonios que muestran ciertas reticencias hacia estos lugares de congregación; véase al respecto *Album de famille* (Fernand Melgar, 1993), realización en la cual los padres del cineasta sostienen que frecuentaron poco el Centro Español porque les parecía que, a pesar de que recreaba el ambiente de su país, éste carecía de algo para ser auténtico, de modo que, a su entender, había un clima español demasiado espurio. Sin embargo, son superiores, en términos numéricos, los films en los que se considera encomiásticamente el peso e importancia que tuvo el asociacionismo para los españoles, una cuestión que subrayan innumerables testimonios de realizaciones de no ficción. Valgan a modo de ejemplo un par de documentales como son *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2004) y a *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Artebaro, 2006), referidos, respectivamente, a

¹⁷⁰⁵En relación a este asunto, consúltense las páginas 635-636 de la presente investigación.

centros de Núremberg y de Hamburgo, cuyos entrevistados consideran muy positivamente el rol que cumplieron para sus vidas estas organizaciones, permitiéndoles encontrar paisanos que contribuyeran a disminuir su nostalgia.

Asimismo, incluso hay títulos que se acercan a quienes trabajaron activamente en la preservación y transmisión de la lengua y cultura de su tierra, caso del testimonio principal de la propuesta televisiva *Mutation* (198?), perteneciente a la emisión *Mosaïque*. En el marco de esta realización se nos muestra la actividad desempeñada por Francisco, procedente de Cataluña y



Fig. 299

residente en Marsella, organizador de los cursos de catalán y profesor de los mismos en la *Maison des Jeunes et de la Culture de Marseille* [Fig. 299]. En esta ocasión, por tanto, estamos ante un caso de propagación de la cultura de origen en el país extranjero, en el contexto de un asociacionismo que supera aquel de corte nacional o autonómico, pues las clases las imparte en un centro cultural creado al margen de la comunidad española.

Por otra parte, también podemos referirnos a propuestas dedicadas íntegramente al asociacionismo de los emigrados españoles o bien producidas en el seno de esos centros; es decir, existen tanto títulos que giran en torno a este movimiento, cuyo objeto de estudio son estas Casas de España o Centros Españoles, como iniciativas que no se consagran a la historia o papel desempeñado por estas instituciones, sino que, simplemente, han sido producidas o realizadas al amparo de éstas. En lo tocante al primer caso, podemos citar al respecto films que se ocupan íntegramente de un centro en concreto o de unos pocos, caso de *Como en casa* (Carmen Arza Hidalgo, 2003), a propósito de la Casa de España en París; *El Hogar; El Solar – Emigration espagnole à Bordeaux* (Irène Chaudouet, Céline Tonnelier, 2009), focalizado en este centro ubicado en Burdeos; o *Nos petites Espagnes / Nuestras pequeñas Españas* (Xavier Baudoin, Ismaël Cobo, 2009), en torno a distintos hogares ubicados en varios espacios de la geografía francesa, más concretamente en Perpiñán [Fig. 300], Rennes [fig. 301] y Saint Denis [Fig. 302]. Asimismo, también podemos traer a colación títulos que emplean testimonios obtenidos únicamente del movimiento asociativo, caso de dos propuestas como son *De aquí y de allí: testimonios de mujeres españolas emigrantes en Francia* (Serge Gordey, Saïd Smihi, 1989) o *L'égalité, une histoire de conquêtes: l'engagement des femmes immigrés espagnoles dans le mouvement associatif en France* (Santi Valldeperez, 2009).



Fig. 300



Fig. 301



Fig. 302

La otra vía, es decir, aquella que atañe a las realizaciones surgidas del propio asociacionismo, se hace extensible a numerosos países y comprende cuantiosas propuestas que tienen por objetivo filmar un evento en concreto, caso por ejemplo de *1987 Fiesta de las madres* (Centro Cultural de Villeurbanne, 1987) o de *APAFE Paris XV: Gran fiesta del 12 de abril de 1992* (Luis Alvarez, 1992); igualmente, en esta tipología podríamos incluir la producción de realizaciones como *Volver a las raíces* (Jeffrey Grote, Rory van den Berg, Ellis Bakker, Catherina Kooij, 2010), debida a la Federación de Asociaciones de Emigrantes Españoles en Holanda (FAEEH). Asimismo, es preciso mencionar la continua e importante actividad desempeñada por parte de la *Fédération d'Associations et Centres d'Émigrés Espagnols en France* (FACEEF), pudiendo traer a colación iniciativas de gran interés tales como el *Fonds Memorias Ismael Cobo* (Ismaël Cobo, 1996-1997), compendio de numerosos registros sobre las experiencias de exiliados españoles en Francia; o bien tres proyectos que pretenden recoger la memoria de diversos emigrantes españoles en esa misma nación, ubicados en tres geografías distintas, cuyos nombres son harto explicativos de su contenido: *Mémoires du Réseau Île-de-France* (2012), *Mémoires du Réseau Rhone-Alpes* (2012) y *Mémoires du Réseau PACA* (2012). Mencionemos también que, más allá de estas federaciones, tenemos constancia de pequeños centros que, de manera activa, han ido generando materiales, piénsese a tal efecto, entre otros, en el Centro Español de Eindhoven o en el Círculo Español de Strijp Eindhoven, ambos ya considerados previamente¹⁷⁰⁶.

Por tanto, no cabe duda de la importancia de estos espacios o asociaciones para paliar la soledad de los emigrantes; igualmente el hecho de que se relacionaran tanto entre ellos fomentó el nacimiento y desarrollo de las redes migratorias; en otras palabras, entre la propia comunidad se ayudaban unos a otros a encontrar trabajo y, cuando sabían de alguna oferta laboral, avisaban a familiares o conocidos, del mismo modo que también auxiliaban a aquellos recién llegados que decidían probar suerte en la emigración. Entre varias propuestas que se acercan a este asunto,

¹⁷⁰⁶Véanse al respecto las páginas 801-803 de la presente tesis doctoral.

posiblemente sean *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) y *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) los títulos que mejor lo reflejan, mostrando el efecto de gancho que suponía la emigración: los paisanos de los emigrados, en vistas de las experiencias de los protagonistas, también deciden partir, en estos casos desde Sigüenza y de Peralejos, respectivamente. Por otra parte, no olvidemos que, en muchas ocasiones, quienes se marchaban eran hombres y mujeres jóvenes solteros, de ahí que, gracias al asociacionismo y al gran peso que ocupaban en sus vidas las relaciones entre la propia comunidad española, muchos se casasen entre ellos; un asunto al que debe añadirse cierta xenofobia por parte de los autóctonos que, en determinados países, dificultó las relaciones entre inmigrantes y receptores. De igual modo, también había matrimonios que debían separarse al emigrar uno de ambos integrantes, una situación ante la que se planteaban dos resoluciones: o bien el miembro que había partido regresaba pronto, o bien se proyectaba la reagrupación familiar en el extranjero, sin duda el primer paso hacia un establecimiento definitivo o, por lo menos, a largo plazo.

Indiquemos también que, además de la cuestión idiomática y de la diferencia de costumbres y tradiciones, igualmente existía un elemento que distinguía a la comunidad española de la población de los principales países de destino: el peso que para ellos tenía la religión. Es decir, si bien esta cuestión no se convierte en un elemento tan distintivo como sucede en el caso de las emigraciones de personas procedentes de países no europeos que practican religiones diferentes al cristianismo y, por tanto, jamás se torna en un asunto de primera importancia. Sin embargo, es cierto que la atención que dedicaban los emigrantes españoles e italianos a la práctica religiosa era muy superior a la que le atribuían en su cotidianidad los franceses, suizos, alemanes o británicos¹⁷⁰⁷. En cuanto a la representación cinematográfica de este asunto, sobresalen por encima del resto dos títulos estrechamente cercanos el uno al otro, nos referimos a *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) y a *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6eme étage*, Philippe Le Guay, 2010), pues en ambas películas aparecen alusiones concretas a la importancia que conceden las españolas a la religión. En el primer caso, este tema se aborda al mencionar su asistencia a misa, así como por medio de una secuencia en la que se incide en la concepción que los franceses tenían al respecto de los españoles, exactamente nos referimos a aquella en la que el señor de la casa cree que la protagonista reza para hervir un huevo como si desconociera cómo usar una cocina, mientras que ésta lo hace para contabilizar el tiempo necesario para lograr un buen huevo pasado por agua. Por lo que atañe al título francés, se alude a la religiosidad de las españolas en una conversación que mantiene la patrona de la protagonista con dos amigas suyas, una de las cuales explica que su *bonne*

¹⁷⁰⁷En cuanto al caso italiano y, en relación a este asunto, sobresale el film *Siamo italiani* (Alexander J. Siler, Rob Gnant, June Kovach, 1964), pues en él se incluye la asistencia de un grupo de emigrantes a una misa celebrada en italiano.

sólo le exige que la deje asistir a misa de seis de la mañana; igualmente, se incide también en la relevancia de la misión católica de la *Rue de la Pompe* como lugar en el que se encontraba empleo a las criadas españolas.

La última de las cuestiones anunciadas que nos queda por examinar es aquella que tiene que ver con otra de las implicaciones de la concepción temporal de la emigración y que supone que los emigrantes vivan y piensen más en su tierra que en el país de acogida; un asunto que, sin duda, es abordado por parte de numerosos testimonios en documentales centrados en nuestro tema de estudio, considerando que, efectivamente, se encuentran partidos entre dos territorios, con el corazón y el alma en la patria y el cuerpo en el lugar de trabajo, es decir, en el país de acogida. En ese sentido son clarísimas las siguientes palabras de uno de los entrevistados en el film *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2004), concretamente José Luis Leal, quien lo resume del siguiente modo: “*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*”. De este modo, sintetiza a la perfección el sentir de muchos emigrantes, así como también, con muy buen tino, consideran esta cuestión varios de los entrevistados que integran las realizaciones de Ainhoa Montoya Arteabaro; podemos aludir al respecto a uno de los hombres que aparecen en *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006), concretamente nos referimos Adolfo Fernández, quien define el concepto de integración como la capacidad de estar entre dos sillas, es decir, hallarse entre dos culturas, determinando lo que él entiende por biculturalidad. Esta misma expresión, encontrarse entre dos sillas, es la que da nombre al tercer film sobre la emigración española de esta realizadora, *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2011), un título centrado en la segunda generación y que plantea, precisamente, que una de las ganancias de los descendientes de emigrados es que éstos pueden actuar tanto de españoles como de alemanes, algo que advierten como una clara ventaja. Asimismo, en esta propuesta, un testimonio en concreto, Vicente, considera que ni la primera ni la tercera generación tienen problemas de identidad porque pertenecen a un país u otro, siendo ellos los únicos que los experimentan a pesar de que saben moverse perfectamente en los dos ambientes, viendo su biculturalidad como algo positivo.

Es decir, la primera generación jamás duda de su adscripción al país de origen, conceptuándose exclusivamente españoles y viviendo sólo pensando en su patria, de ahí que, como ya hemos comentado, únicamente deseen relacionarse con españoles y recrear el clima de su país; todo ello, incide en que se fragüe un sentimiento nacional muy fuerte y se intensifique el gran amor que sienten hacia su tierra y las manifestaciones artísticas y culturales de la misma, celebrando

juntos las fiestas nacionales o las Navidades, así como creando peñas futbolísticas. Asimismo, el clima y la comida se echan mucho de menos, asuntos que aparecen respectivamente, por ejemplo, en *Album de famille* (Fernand Melgar, 1993) y en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970); igualmente se echa en falta la cultura popular, especialmente la música y la danza, un tema que también se considera en el último film citado, a propósito de unas danzas populares españolas emitidas en la televisión de Múnich en el marco de unas Navidades. Esta programación se concibe justo para paliar la nostalgia de la comunidad emigrada, despertando una gran emoción en el protagonista al ver el baile aragonés, quien admite, además, que cuando se encontraba en su tierra no le decían nada estas cosas. Por otra parte, también en este film los protagonistas cantan varias jotas; no obstante, el baile y el cante son bastante importantes en varias realizaciones, de ahí que en documentales recientes haya testimonios que entonen canciones, o incluso, estas cuestiones directamente articulan alguna película, caso de la ya ampliamente considerada *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), adaptación de una pieza teatral de Carlos Arniches denominada *La mala hora*¹⁷⁰⁸. Tal como ya hemos precisado anteriormente, en este film se alude a España como a una madre, dirección en la que cabe situar la idea de que los emigrantes se llevan consigo a la patria en tanto que la tienen en su corazón y ésta jamás les abandonará, pues las madres nunca abandonan a sus hijos, un asunto que manifiestan recurriendo a elogios hacia su tierra así como mediante las canciones que entonan; todo esto queda evidenciado en las siguientes palabras de la protagonista: “*así es, pero las madres nunca no abandonan a sus hijos, España va con nosotros y vivirá en nuestro corazón hecha recuerdo y esperanza y copla y suspiro*”. Esta concepción de España como madre se expresa de manera muy clara en una de las canciones, concretamente en el pasodoble “España, madre querida”, en el cual también se revela que en los pensamientos de los emigrantes siempre está presente su país, expresando de manera muy exaltada la gran nostalgia que sienten: se afirma que darían su vida por ver de nuevo a España, así como incluso se llega a sostener que quien ofenda a España merece morir¹⁷⁰⁹.

De hecho, las canciones españolas desempeñaron un rol importante en la comunidad emigrada, así como también jugaron un papel especial aquellas dedicadas, de manera directa, a la emigración, de ahí que incluso saliese a la venta en 1988 un conjunto de tres LPs dedicado a estas tonadas, titulado *Canciones de ida y vuelta. Antología de canciones de la emigración*. No obstante, de entre todas las piezas existentes referidas a la emigración, aquella que tuvo un mayor peso para los emigrados españoles fue, sin duda, “El emigrante”, de Juanito Valderrama, compuesta en 1949 y popularizada gracias a su presencia en el film homónimo dirigido por Sebastián Almeida en 1960.

¹⁷⁰⁸Este film ha sido valorando en detalle en las páginas 519-528 de esta investigación.

¹⁷⁰⁹En el presente estudio hemos transcrito íntegra la letra de esta canción -así como de algunas otras que aparecen en la obra-, véase al respecto la página 524.

Pues bien, tal composición se incluye en películas como *Album de famille* (Fernand Melgar, 1993), más exactamente acompañando metraje extraído de la realización *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960), así como también aparece en los créditos finales del film *La memoria interior* (María Ruido, 2002). Incluso hay propuestas en las que los propios emigrantes la cantan *a capela*, caso de uno de los testimonios que incorpora el medimetraje holandés *NPS. Verkleurde Tijden* (2004), siendo Nicolás Fernández del Pino quien la interpreta. Otra entrevistada, Priscila Díaz, sostiene que esta pieza le evoca sentimientos muy profundos de nostalgia y tristeza, añadiendo al respecto lo siguiente: “*siempre que la oímos dejamos escapar alguna lágrima... así pasa siempre, a pesar del tiempo*”. Igualmente, también Julia Steinfeldt de Peco decide cantarla en el marco de una realización a la que ya nos hemos remitido en repetidas ocasiones en este punto, nos referimos a *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006)¹⁷¹⁰.

Pues bien, si la música y las canciones españolas ocuparon un lugar preeminente en la vida de los emigrantes, también desempeñó un papel esencial la radio, un elemento que aparece en numerosos films, caso de *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), medio a través del cual una de las *bonnes* recibe canciones que le dedica su prometido, también emigrado pero residente en Alemania. De hecho, la radio tuvo, sin duda, una gran importancia para la comunidad emigrada como un instrumento para mantenerlos atados al país que tanto echaban de menos, del mismo modo que el régimen estipuló relevante diseñar y organizar una estrategia informativa acorde con sus intereses. Al respecto, María José Fernández Vicente, Carlos Sanz Díaz y Gloria Sanz Lafuente subrayan cómo desde el IEE y, ante el limitado éxito que tuvo la publicación de *Carta de España*, se advirtió la necesidad de dar a los emigrantes un medio que les acercara, de manera más directa, a la realidad del país, de ahí que se planteara dar una especial relevancia a las emisiones radiofónicas y televisivas empleando grabaciones realizadas por la Radio y Televisión Nacional. Así, estos autores traen a colación un texto redactado por funcionarios del IEE en el que se comentan estas cuestiones, precisando que ello debía hacerse “*con el necesario estudio y control para que proporcione al emigrante una visión real que complete la información proporcionada por los periódicos españoles y, en su caso, evitar interpretaciones erróneas*”¹⁷¹¹.

¹⁷¹⁰Mencionados estos títulos, terminemos esta cuestión comentando que también para el exilio tienen mucha importancia las canciones, un asunto que se aborda de manera muy clara en un par de propuestas como son las siguientes: *Celui qui chante, son mal enchante* (Linda Ferrer Roca, 2005) y *Canciones para después de una guerra mundial* (Alberto Vázquez García, 2010).

¹⁷¹¹Plantamiento de política migratoria redactado por funcionarios del IEE, sin fecha, pero de comienzos de los años setenta (AGA AISS-SER 7411), citado en FERNÁNDEZ VICENTE, María José; SANZ DÍAZ, Carlos; SANZ LAFUENTE, Gloria: “La asistencia social del IEE. Una perspectiva general”. En AA.VV.: *Historia del*

Por tanto, también el ámbito televisivo se consideró importante, si bien no todos los centros de emigrantes tenían un aparato, de ahí que se diese todavía mayor relevancia a las ondas radiofónicas, un asunto que los citados historiadores abordan en los siguientes términos: “*Sin embargo, al no disponer todos los centros y asociaciones de emigrantes de un aparato de televisión, las emisiones radiofónicas en español fueron consideradas como un medio más eficaz para mantener vivo el contacto del emigrante con España. Por esta razón en abril de 1964 se aumentaron las frecuencias radiofónicas en que RNE transmitía la emisión ‘Mensaje de España’ destinada a los emigrantes*”¹⁷¹². Este tipo de emisiones tuvieron un éxito inusitado, causando verdadero furor entre la comunidad emigrada, muy pendiente de ese medio de comunicación que les permitía estar en contacto con la realidad y el presente de su país, así como, al mismo tiempo, podían escuchar la lengua materna. Por ello, las autoridades españolas consideraron preciso estar pendiente de qué se emitía y qué escuchaban los emigrantes, siendo necesario vigilar los contenidos y aplicar la censura, un asunto que cobra especial significación para con las emisiones relativas a radios extranjeras que dedicaban programas a la comunidad española, existiendo documentación que demuestra la preocupación que existía al respecto. A tal efecto, podemos mencionar un par de casos: *Radio France*, una plataforma que a comienzos de la década de los años sesenta comenzó a programar una emisión semanal en catalán, gallego y euskera que fue retirada a petición del embajador español tras numerosas quejas¹⁷¹³; *Radio Baviera* también dedicó un programa a los emigrantes y generó tensiones con el gobierno español¹⁷¹⁴; o la emisora *Nederlande Omroep Stichting* (N.O.S.) integró una emisión dirigida por un español, Lino Calle, que fue tildada de virulenta y ofensiva por parte de la Agregaduría laboral en La Haya en 1970¹⁷¹⁵.

Evidentemente, hasta el momento nos estamos refiriendo al uso que el franquismo hizo de Radio Nacional de España o al control que quiso ejercer en radios extranjeras, pero naturalmente también tuvo un peso importante en la clandestinidad, piénsese al respecto, por ejemplo, en la relevancia que tuvo Radio España Independiente, también conocida como La Pirenaica, creada por parte del Partido Comunista de España, una herramienta de comunicación que jugó un gran papel para la comunidad exiliada y los opositores al régimen¹⁷¹⁶.

Instituto Español de Emigración. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, p. 120.

¹⁷¹²FERNÁNDEZ VICENTE, María José; SANZ DÍAZ, Carlos; SANZ LAFUENTE, Gloria: “La asistencia social del IEE...”, *Op. Cit.*, p. 121.

¹⁷¹³FERNÁNDEZ VICENTE, María José; SANZ DÍAZ, Carlos; SANZ LAFUENTE, Gloria: *Idem*.

¹⁷¹⁴SANZ DÍAZ, Carlos: “Las relaciones del IEE con Alemania”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, p. 184.

¹⁷¹⁵SANZ DÍAZ, Carlos: “Las relaciones del IEE con otros países europeos...”, *Op. Cit.*, p. 222.

¹⁷¹⁶Existen numerosas investigaciones sobre esta cuestión, destaquemos algunas de las principales: AA.VV.: *75 aniversario en la radio de España. Homenaje a Radio España Independiente*. Madrid: Fundación Domingo Malagón, 2000; BERMEJO, Benito: “Opinión pública y medios de comunicación en los años del aislamiento

Por lo que respecta la función que desempeñó la televisión para la comunidad emigrada y la existencia de emisiones para este colectivo, debemos destacar que la especialista de esta cuestión es Sonia Martín Pérez, autora de una tesis dedicada íntegramente a este tema. En su estudio, destaca los pocos materiales conservados hoy en día, pues no ha habido interés en preservarlos y muchos han sido borrados¹⁷¹⁷. Sin embargo, se encarga de trazar un recorrido entre las emisiones más relevantes, señalando, del siguiente modo, la importancia que la televisión tenía para los emigrados: “*La televisión permitía ver desde lejos lo que ocurría en el país añorado y ver España desde lejos era precisamente lo que ansiaban los emigrados. De ahí la importancia que tuvo en el proceso migratorio. Los medios de comunicación ofrecían, junto a las cartas de la familia, noticias sobre lo que ocurría en su tierra. Tanto la televisión como la radio, y en menor medida la prensa escrita debido a la escasa formación escolar de los emigrantes, han supuesto siempre un puente hacia España. Aunque hasta que no comenzaron las tardías emisiones de TVE internacional en el año 1991, los emigrantes tuvieron que conformarse con una información con cuentagotas en un puñado de programas que parasitaban las cadenas extranjeras. La televisión italiana, por la cercanía del idioma y una similar mentalidad latina, era la más consumida por el público español, que a medida que se iba integrando en la sociedad de acogida se atrevía con los programas autóctonos*”¹⁷¹⁸. Por lo que respecta a la puesta en marcha de esta programación para el exterior, sobresale la información que proporciona Manuel Sáinz-Pardo Toca, quien explica que la creación del Servicio de Programas para el Exterior respondió a la necesidad de coordinar la proyección en el extranjero de actividades radiofónicas y televisivas, provocando que los Ministerios de Información y Turismo y de Asuntos

internacional. Notas en torno a las emisiones de la radiodifusión francesa para España, 1946-1948”. En TUSSELL, Javier; ALTED VIGIL, Alicia; MATEOS, Abdón (Coords.): *La oposición al régimen de Franco: estado de la cuestión y metodología de la investigación*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, tomo II, pp. 387-397; GALÁN, Luis: *Después de todo: recuerdos de un periodista de la Pirenaica*. Barcelona: Anthropos, 1988; PÀMIÉS, Teresa: *Ràdio Pirenaica. Emissions en llengua catalana de Radio España Independiente (1941-1977)*. Valls: Cossetània Edicions, 2007; SALVADOR GARCÍA, Mariana: “Radio Pirenaica, la otra voz del franquismo”. *Historia 16*, núm. 265, 1998, 2013, pp. 327-340; ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis: *Radio Pirenaica, la voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2008; ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis: “Radio Toulouse y la invasión del Valle de Arán”. *Redes.com*, núm. 5, 2009, pp. 123-143.

¹⁷¹⁷Este asunto lo expone tal que así: “*Pero volviendo a la televisión para emigrantes, sorprenden básicamente dos aspectos. Por un lado, el poco material que sobre la materia se conserva en los archivos de las cadenas de televisión, tanto en las nacionales como en las extranjeras. TVE guarda una parte ínfima de los programas que se emitieron y lo mismo ocurre con la televisión alemana, como confiesa Andreas Krammer, periodista que trabajó en el programa Nachbarn in Europa, ‘hace poco di permiso para borrar programas de Aquí España por su mala calidad y el escaso valor histórico’. Sobran los comentarios.*”, en 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, tesis doctoral dirigida por la Dra. Julia Varela, 2012, p. 233. Esta tesis doctoral ha sido publicada, su referencia bibliográfica 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, 2012.

¹⁷¹⁸MARTÍN 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, p. 64.

Exteriores creyesen necesario crear el Servicio de Programas para el Exterior, dependiente de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión¹⁷¹⁹. Como bien señala Sonia Martín Pérez, en 1969 se inició, por vez primera en el organigrama de Radio Televisión Española, la creación del Gabinete de Promoción Exterior, un ente que serviría para articular la exportación de programas al extranjero, debiendo precisar que el fin del Servicio de Programas para el Exterior cesó con el nacimiento de las emisiones de Televisión Española Internacional, en 1991. Por otra parte, esta misma autora alude a las principales emisiones extranjeras destinadas al colectivo emigrante español, caso de *Mosaico* en Francia; *Patria nuestra, patria vuestra, Aquí España* o *Nachbarn in Europa* en Alemania; *Noticario* y *Telerevista* en Suiza¹⁷²⁰; *Pasaporte* y *Sol y Sombra* en Holanda; *Para vosotros* en Bélgica; o realizaciones españolas como *Carta de España, España televisada* o *España al día*¹⁷²¹.

Tras esta digresión a propósito de la radio y la televisión, comentemos que hasta el momento presente hemos estimado una serie de aspectos relativos a la experiencia de los emigrantes, derivados de su concepción de la emigración como una cuestión transitoria, es decir, en aras de un regreso, ya fuese éste inminente o más prolongado en el tiempo. A continuación, es preciso que consideremos las consecuencias que conllevaba, tanto el tomar conciencia de que este retorno no se produciría jamás, así como los efectos ocasionados a causa de un regreso definitivo, abordando, en ambos casos, cómo todo ello se ha reflejado en el ámbito filmico. Empecemos por la primera opción aludida, es decir, el advertir que ya no se iba a volver a España, un asunto que naturalmente acrecentaba la nostalgia, pues en el mejor de los casos ya sólo se visitaba la patria en ocasionales vacaciones. En cuanto a los motivos que pueden motivar la permanencia en el país de destino,

¹⁷¹⁹SAIZ-PARDO TOCA, Manuel: “De ser emigrantes a ser vecinos de Europa”. *Altar Mayor, la revista de la Hermandad del Valle de los Caídos*, núm. 97, enero 2005, sin paginación.

¹⁷²⁰Este programa es uno de los más importantes y longevos -se emitió de 1973 a 2002- y existen valiosos estudios al respecto: CALVO SALGADO, Luis M.; LANGA NUÑO, Concha; PRIETO LÓPEZ, Moisés: “Tele-Revista: Representaciones, imágenes y libertad política en un informativo de la televisión pública suiza para la emigración española”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 14, 2003, pp. 11-31; CALVO SALGADO, Luis M.; LANGA NUÑO, Concha; PRIETO LÓPEZ, Moisés: “La Transición española desde la emigración: Tele-revista, revista de actualidad de la televisión pública suiza para los emigrantes españoles”. En GUILLAMET, Jaume; SALGADO, Francesc (Coords.): *El periodismo en las transiciones políticas. De la revolución portuguesa y la transición española a la primavera árabe*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, pp. 185-198; CALVO SALGADO, Luis M.; LANGA NUÑO, Concha; PRIETO LÓPEZ, Moisés: *Tele-revista y la Transición. Un programa de la televisión suiza para emigrantes españoles (1973-1989)*. Madrid: Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2015.

¹⁷²¹MARTÍN PÉREZ, Sonia: *La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975)...*, *Op. Cit.*, p. 237-244. También esta socióloga señala que muchos españoles en Suiza seguían programas en italiano dada la cercanía lingüística, caso del popular *Un'ora per voi*, emitido desde 1964 hasta 1989. Sobre esta emisión existe una tesis doctoral, publicada posteriormente como libro, mencionemos al respecto la referencia tanto de la tesis como de su versión en libro: GAGGINI FONTANA, Matilde: *TV senza frontiere. La storia di “Un'ora per voi: 25 anni di televisione per i lavoratori italiani in Svizzera*. Lugano: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Università della Svizzera Italiana, 2004; GAGGINI FONTANA, Matilde: *Un'ora per voi. Storia di una tv senza frontiere*. Bellinzona: Edizioni Libero Casagrande, 2009.

debemos subrayar tres esenciales: el haber tenido hijos en el extranjero o haber emigrado con ellos cuando eran pequeños, una circunstancia que provocaba que éstos se integrasen en el país de destino gracias a la escolarización y que, por consiguiente, les resultase traumático volver; la situación económica o política española, elementos que podían desalentar las intenciones de regreso; o la edad de quienes partieron, pues tras estar un tiempo en el extranjero a muchos no les hubiese sido sencillo encontrar trabajo luego en España. Sin duda alguna, todas estas cuestiones se abordan en repetidas ocasiones en numerosos films, piénsese por ejemplo, en relación al primer aspecto, en el caso ya destacado de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), pues un matrimonio decide volver al tener un hijo porque, de no hacerlo, el chico ya no les dejaría regresar; también en *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) se evidencian las reticencias del niño con respecto a Madrid, disgustándose profundamente a la vuelta; igualmente, como ya hemos comentado, este problema lo aborda uno de los testimonios de *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010), concretamente Pere Canomeras, quien expone que la profesora de su hijo de seis años le comentó que, en caso de que se marchasen de Suiza, su hijo viviría la situación de una manera muy traumática. En cuanto al segundo tema aludido, son varios los títulos que plantean la cuestión de no regresar porque en España había problemas económicos, destaquemos al respecto el caso de *Volver a las raíces* (Jeffrey Grote, Rory van den Berg, Ellis Bakker, Catherina Kooij, 2010), en el seno del cual un testimonio, Enrique Iglesias, expone que en 1986 y ante la crisis que había en Holanda decidió volver; no obstante, peor era la situación en la que se vivía en España, de ahí que debiese retornar a Holanda diez meses después de intentar permanecer en España. Asimismo, también este mismo título y el mismo testimonio sirven para aludir al tercer aspecto destacado, es decir, la edad del regreso, pues también éste plantea que 1986 era el momento exacto y propicio para el retorno: él todavía era suficientemente joven para encontrar trabajo en España y su hija aún era lo bastante pequeña como para poder adaptarse correctamente a la escuela española.

Por lo que atañe a establecerse indefinidamente en el país de destino, esta decisión también tenía importantes consecuencias, especialmente por lo que a cuestiones identitarias se refiere, pues si bien los miembros de la segunda generación en algunos casos se sienten españoles y en otros ya del país al que emigraron sus padres, la primera generación, en la práctica totalidad, siempre ha seguido sintiéndose española. No obstante, claro está que adoptar la nacionalidad del país de acogida implicaba mayores facilidades, de ahí que muchos de ellos se planteasen qué hacer al respecto; sin embargo, hubo quienes directamente jamás lo pensaron, quienes lo rehusaron porque tomar esa nacionalidad supondría tener que rechazar la española, y quienes renunciaron a ello por las complicaciones administrativas que conllevaba y el dinero que se tenía que pagar para poder realizar el cambio. La segunda generación, en cambio, puesto que vive sumergida en un problema identitario, ya no tiene las cosas tan claras, es decir, incluso quienes deciden seguir siendo españoles

deben preguntarse por qué se sienten españoles, del mismo modo que quienes desean cambiar de nacionalidad sienten la necesidad de plantearse el porqué. No obstante, dado que se trata de un asunto identitario, cada caso es particular; esta cuestión se evidencia, de manera preclara, en la propuesta *Mutation* (198?), correspondiente a la emisión *Mosaïque*: en ella vemos la disparidad de opiniones entre gente perteneciente a la primera generación, pues hay quienes se sienten absolutamente de su tierra y otros totalmente franceses. Tal hecho se atribuye, en esta realización, a los distintos trabajos que han desempeñado, aludiendo a que quienes han trabajado la tierra han echado raíces más profundas en el país de destino, distinto de lo que ha sucedido a quienes han ejercido empleos en un contexto urbano. Los descendientes de esta primera generación entrevistados en el film ya se sienten, en cambio, franceses -tanto aquellos relativos a la segunda generación, así como todavía más los de la tercera-, habiendo adoptado, todos ellos, dicha nacionalidad.

Esta misma cuestión del cambio de nacionalidad de los hijos la encontramos, de manera muy directa, en *Album de famille* (Fernand Melgar, 1993), título en el que se evidencia el rechazo, por parte de la primera generación, de perder la nacionalidad española; su hijo, en cambio, es decir, el director del film, les plantea directamente si les sabría mal que él tomara la suiza, pues lleva tiempo pensándolo y cree que quiere hacerlo. Ante tal situación, sus padres muestran su comprensión, creyendo que es lo que debe hacer si cree que de este modo las cosas le serán más fáciles y cómodas. Por otra parte, clausuremos este punto indicando que, la mejor manera de comprender los posicionamientos y tribulaciones de la primera generación para con el cambio de nacionalidad, así como también las dudas y decisiones de la segunda, se logra al visionar y analizar seguidamente dos títulos dirigidos por Ainhoa Montoya Arteabaro, concretamente *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006) y *Auf vielen Stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2011), asuntos que ya hemos tenido en consideración al acercarnos detenidamente a las cuestiones que exponen y desarrollan cada uno de ellos¹⁷²².

Finalicemos con este tema de las consecuencias que entrañaba para los emigrados el no regresar, aludiendo a dos asuntos como son la soledad que sienten a cierta edad muchos de los emigrados, pues muchos de sus amigos volvieron en el contexto de la crisis del petróleo, así como cierto aislamiento producido a causa de la jubilación: a partir de ese momento, pierden contacto con las personas con las que trabajaban, encontrándose en una situación de mayor soledad que procuran

¹⁷²²Véanse al respecto las páginas 677-687 en relación al primer título mencionado y 691-697 por lo que respecta al segundo.

paliar con la familia, con los amigos que todavía residen en el país y con el asociacionismo. Ambos asuntos se exponen, muy claramente, justo en el otro documental sobre emigración realizado por Ainhoa Montoya Arteabaro, es decir, en *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2008). Comentemos también la existencia de un film focalizado en esta segunda cuestión, si bien no trata únicamente el caso de los emigrados españoles, nos referimos a *Die Gastrentner* (Farid Salger, Henry Schmahlfeldt, 1993), incluyendo también emigrados turcos, todos residentes en Bonn.

Considerados todos estos temas, a continuación es preciso que abordemos las consecuencias que conllevaba regresar a España, así como las respectivas representaciones filmicas del asunto, debiendo diferenciar, en primer lugar, la divergencia que suponía volver al cabo de poco tiempo o después de muchos años. Como es lógico y evidente, si la estancia en el extranjero era breve, menor problema había al regresar, pues prácticamente el emigrante no se había aclimatado al otro país ni tenía allí una descendencia ya arraigada; no obstante, sí que en ocasiones se subrayan algunos problemas derivados de una estancia fuera, más exactamente nos referimos a cuestiones de orden moral vinculadas a la condición femenina. En ese sentido sobresale la realización *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Souef, 1975), título en el que se plantea que, una vez las españolas regresaban a España desde Francia, por el mero hecho de haber residido en un país con una menor represión moral, éstas recibían un cierto rechazo, así como a ellas mismas les podía resultar dificultoso el integrarse nuevamente a una sociedad en la que gozaban de menor libertad.

Esta última cuestión, se acrecentaba de manera proporcional a la cantidad de tiempo que se invertía en el extranjero, es decir, cuanto más tiempo estaban los emigrantes en el país de destino, más le costaba luego adaptarse al regresar. Un asunto que todavía cobraba mayores dimensiones en el caso de aquellos que originalmente procedían de un medio rural, pues sin duda, después de años de vivir en alguna ciudad europea, regresar a una aldea les provocaba un choque muy fuerte. Justamente, el hecho de plantearse si podrían o no adaptarse a vivir de nuevo en un pueblo pequeño, así como interrogarse sobre qué ciudad elegirían para vivir en caso de regresar a España, es un tema que se aborda con cierto detenimiento en el film *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006). Asimismo, tal como ya hemos mencionado anteriormente, uno de los entrevistados en *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010), Pere Canomeras, explica que después de vivir muchos años en Suiza, él y su mujer volvieron a España y debieron regresar a Lausana al no terminar de acostumbrarse a la vida en su pueblo de origen, resultándole especialmente dificultoso a su esposa. Obviamente, cuanto más tiempo se pasa en el extranjero mayor es el establecimiento en el país de acogida, así como en muchas ocasiones también se tiene allí descendencia o bien, en el caso de tener hijos antes de

emigrar, se los llevan a vivir allí con ellos; un asunto que, como ya hemos destacado, vincula de una manera muy estrecha a los emigrados en el extranjero, pues las segundas generaciones ya están más acostumbradas al país de acogida que al de sus padres, una tierra que jamás han visitado o que, como mucho, se convierte en el lugar en el que van a pasar unos días de vacaciones anualmente.

Otra consecuencia fundamental es aquella que tiene que ver con el desarraigo, pues en caso de regresar mucho tiempo después, las relaciones con la gente ya no son las mismas, siendo, sin duda, un factor clave, la muerte de familiares y seres queridos. Por lo que a este aspecto se refiere, sobresale el documental *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2008), pues en él dos testimonios, Pilar Gabanes y Marilis Vázquez Sanz Knieling, destacan la muerte de la madre como un gran punto de inflexión, pues a partir de ese momento la conexión con el país de origen se torna muy distinta y mucho más débil; asimismo, también en *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006) uno de los protagonistas, Camilo Ferreiro Miranda, señala que a pesar de tener en Galicia a sus hermanas, una vez los padres han fallecido ya no es lo mismo. Obviamente, esta situación es pareja a la que vivieron los exiliados, encontrando un claro ejemplo al respecto en el personaje de Emilio del film *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970), un hombre que, a pesar de poder regresar al país, descarta la opción porque considera que ya nadie se acordará de él y entrará al casino siendo un total desconocido. Por tanto, la figura del emigrante económico y la del exiliado confluyen en cierta medida, de ahí que determinadas problemáticas que desarrollamos en el bloque dedicado a la emigración política, relativas a los problemas que suponía el regreso, sean nuevamente válidas en esta ocasión. En ese sentido, merece la pena destacar un concepto ya planteado en esas páginas y que es el denominado “síndrome del reloj parado”, término acuñado por Sebastiaan Faber a propósito de Max Aub y que consideramos al abordar el film *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989)¹⁷²³, sin duda el mejor ejemplo que, desde la ficción, se ha acercado a la distinta percepción que del tiempo tenían los exiliados. Éstos, puesto que no habían visto ni vivido los cambios acaecidos en España, se sorprendían de los mismos al regresar, teniendo mentalmente una radiografía exacta de cómo estaban los lugares antes de haber partido; en definitiva, para ellos el tiempo se detuvo en el preciso momento en el que se marcharon. Asimismo, de manera magistral se plantea esta cuestión en *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), película en la que se considera la difícil percepción del tiempo y del espacio experimentada por una mujer adulta al regresar a la casa donde pasó su infancia, mezclándose el tiempo presente y el tiempo del recuerdo de una manera tan íntima y confusa que la protagonista se ve envuelta en un

¹⁷²³Véase al respecto la página 371 de la presente investigación.

aturdimiento y en un estado de incomprensión absolutos. En el caso de los emigrantes, no existe una propuesta equivalente a estos títulos, posiblemente porque, tal como ya hemos comentado antes, los exiliados necesariamente debieron permanecer fuera durante un periodo de tiempo más dilatado, mientras que, en cambio, los emigrantes, según sus propias necesidades, podían volver cuando les pareciera oportuno; así pues, quizás por ello el asunto traumático del regreso no aparece jamás planteado como tema principal de un film centrado en la emigración económica, aun cuando los emigrantes, evidentemente, pudieran sentir la misma confusión o desazón al regresar tras un periodo muy amplio de tiempo.

Añadamos, además, que cuanto más tiempo pasaran en el extranjero, más compleja se volvía la cuestión identitaria, un asunto que, como hemos destacado, todavía resultaba más grave para las segundas y terceras generaciones, conllevando un autocuestionamiento de la propia identidad y de la pertenencia a uno u otro país; en otras palabras, implicaba que los emigrantes tomaran una conciencia crítica al respecto. Sin embargo, muchos de ellos, tanto de la primera como de las posteriores generaciones, se plantearon qué es lo que te ata y dónde reside la adscripción nacional, un asunto que se desarrolla en varias propuestas, sobresaliendo al respecto los tres films mencionados de Ainhoa Montoya Arteabaro y cobrando también una especial importancia en *El techo del mundo* (Felipe Vega, 1995). En esta realización se juega con la cuestión de la memoria a partir de plantear cómo la pérdida de esta facultad afecta a la comprensión que tiene del mundo el personaje principal, un emigrado que durante muchos años ha residido en Ginebra y que se encuentra amnésico a causa de haber sufrido un accidente laboral. Así las cosas, éste establece una conexión entre su presente y un pasado que se halla entre latente y olvidado, resonando en este panorama ciertas palabras que pronunció el padre del protagonista, un hombre involucrado en la guerrilla en los montes leoneses, quien creía que si no se es del país del que has nacido, ya no se es de ninguna parte. Esta consideración es la que conduce al personaje principal a plantearse si se puede ser de todas partes o de ninguna al mismo tiempo, una idea abordada en repetidas ocasiones en este largometraje.

Llegados a este punto, concluyamos, precisamente, refiriéndonos al asunto con el que hemos empezado, es decir, la voluntad expresa de los emigrantes de regresar exitosos, pues, sin duda, la imagen que proyectaran a sus paisanos era muy importante para ellos; no obstante, ya hemos comentado que, a diferencia del indiano, no se contaba con que el emigrante regresara con una gran fortuna y distinta posición social sino que, más bien, se esperaba que volviera con la suma económica necesaria para adquirir una vivienda o comprar un negocio. Sin embargo, ello no fue óbice para que se mitificara la emigración, es decir, esa ocultación de un sentimiento de decepción o de derrota contribuyó a forjar un mito en torno a la emigración; una cuestión que aparece en varios títulos españoles, piénsese al respecto, por ejemplo, en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga,

1970). Estamos remitiéndonos, concretamente, a las palabras que pronuncia la novia del protagonista relativas a las fantasías que explican los emigrantes al volver, o sea, lo que ella denomina “historias de emigrantes”. Estas narraciones consideran que no son, sino, una suma de falsedades y exageraciones ideadas por quienes partieron para exhibir el éxito y que estimulan o fomentan el deseo de emigrar de muchos españoles, quienes se ven inducidos a creer que, allende las fronteras, les aguarda una realidad bien distinta de la que conocerán.

3.2.5.3.- EL PUNTO DE VISTA: PRIMERA Y SEGUNDA GENERACIÓN

El cometido de este punto no es otro que emitir un breve apunte, a modo de consideración, de un asunto fundamental: la perspectiva fílmica que han aportado la primera y segunda generación de emigrados cuando han tomado las cámaras, realizando propuestas sobre su propia experiencia o pasado migratorio. No obstante, no se trata de mencionar producciones que no hayamos citado anteriormente sino, más bien, de evaluar esta cuestión en concreto, refiriéndonos a películas que ya hemos valorado en sus puntos preceptivos en función de distintos propósitos y objetos de estudio, si bien desatendiendo el tema que ahora nos ocupa. Advertamos, además, que no se trata de acercarnos a films que simplemente hayan sido realizados por emigrantes o descendientes de emigrantes a Europa, sino que, únicamente, nos interesan aquellos cineastas emigrados que en sus realizaciones han tratado su propia condición.

En ese sentido, la primera conclusión que obtenemos al observar el corpus fílmico sobre el que pivota nuestra investigación es que es la segunda generación la que más se acerca a la temática migratoria, mientras que, en cambio, pocos son los emigrantes de primera generación con destino a Europa que reflejaron sus experiencias en el campo cinematográficos. Y es que, de hecho, estos primeros emigrados, tal como ya hemos destacado en varias ocasiones en puntos precedentes, tenían como objetivo partir para trabajar temporalmente en el extranjero y así ganar dinero, ahorrar, mandarlo a las familias y mejorar su situación económica en España; así las cosas, la cuestión migratoria, de entrada, se entendía como una fase transitoria y no como un estado definitivo. En ese sentido, los emigrantes invertían la mayor cantidad de horas posibles en trabajar y disponían de poco tiempo libre, optando también por salir poco y así reducir gastos. El mero hecho de considerar la emigración como una simple etapa, como unos años que era conveniente pasar en el extranjero para ahorrar, podía provocar que éstos no tuvieran conciencia de la importancia que suponía el haber emigrado, aunque luego en muchos casos se convirtiera en un proyecto vital en tanto que, finalmente, fueron numerosos los que permanecieron en los países de destino. Quizás por esa razón tampoco creyeron tan relevante dejar un testimonio fílmico de sus experiencias, un hecho al que deben sumarse factores clave como son la falta de estudios en muchos casos o, por lo menos, una

nula preparación en el ámbito audiovisual, así como la evidente necesidad de disponer de cámaras y de materiales de filmación, lo cual suponía también un gasto que quizás era preferible no asumir. No obstante, sí que se debe a esta primera generación, en muchas ocasiones, la puesta en marcha y notable empuje del asociacionismo, un asunto clave por lo que respecta, tal como ya hemos destacado anteriormente, a la producción de diversos materiales filmicos dedicados a determinados eventos celebrados en las Casas de España o Hogares Españoles, desde fiestas hasta bailes, comidas o pequeños acontecimientos más o menos destacados del día a día de estas organizaciones. Por tanto, sí que podemos referirnos a la existencia de filmaciones en el seno de estos colectivos que, justamente, en muchos casos deben su existencia a la primera generación de emigrantes; sin embargo, éstos se realizaban, evidentemente, para conservar la memoria de estas celebraciones y no se pretendía que tuvieran más recorrido espectral que el de la propia asociación en cuestión o, directamente, pertenecían a alguna de las personas que formaban parte de las mismas, de ahí que se trate de unos materiales que, en su mayoría, se han perdido o se desconoce su paradero. Una conclusión que nos atrevemos a defender sin ambages a tenor de la experiencia que hemos tenido, pues en el marco de esta investigación hemos hecho numerosos e incontables esfuerzos para dar con este tipo de filmaciones, contactando con nada menos que 844 asociaciones y, sin embargo, desde las mismas nos han confirmado que, o bien no los conservan, o bien puede que esté en manos de algún socio, si no se han perdido ya irremediamente dada la avanzada edad de la mayoría de éstos¹⁷²⁴. De las comunicaciones que hemos establecido con estas asociaciones hemos obtenido varias respuestas que justifican, no sólo la pérdida, sino también la poca existencia de estos materiales en tanto que, en muchas ocasiones, nos han informado que tienen interesantes registros de sus actividades en el terreno fotográfico pero no filmico; de igual modo, se nos ha advertido que, algunas veces, era alguno de los miembros de la organización quien se había encargado de realizar algunas filmaciones y, por tanto, los materiales que pudiera tener no pasaron a un inventario común de la asociación sino que eran propiedad del miembro en cuestión. En caso de suceder de este modo, su conservación ha dependido no ya del tratamiento ofrecido a los fondos de estas agrupaciones, sino de los avatares personales de quien estuviera en posesión de los mismos. En ese sentido, además, debemos destacar que muchas asociaciones activas en esas fechas a día de hoy ya no existen, mientras que algunas de las que todavía perduran han intentado, después de que contactásemos con ellas y se lo requiriéramos, dar con aquellas personas que en su momento podían haber filmado materiales y lamentablemente, o bien éstos creen haberlos perdido o, directamente, en algunos casos han fallecido los autores de los mismos. Naturalmente, la situación cambia si avanzamos en el tiempo, pues a partir de los años ochenta y noventa existen más registros al

¹⁷²⁴Remitimos al lector al último punto de este estudio para poder consultar el nombre exacto de las asociaciones con las que hemos contactado.

respecto, pero lógicamente el interés de éstos ya es más secundario. De todas maneras, es posible encontrar materiales e, incluso, varias personas con las que hemos establecido contacto nos han remitido a su acceso en línea, bien sea en las páginas de sus asociaciones, bien sea directamente a través del sitio web de YouTube.

Empero, en todos estos casos nos estamos refiriendo, obviamente, a registros relativos a alguna celebración concreta, danzas o cante, es decir, no se trata de documentos que den cuenta del día a día de la realidad del emigrante, de sus condiciones laborales, de su hogar o de su situación familiar, así como tampoco tenemos ficciones filmadas o producidas por parte de la propia comunidad emigrada. Es decir, no contamos con un perfil como el de Alvaro Bizzarri para el caso italiano, realizador autodidacta autor de distintas propuestas que, tanto desde la ficción como desde el documental, se acercaron a la realidad de la comunidad italiana emigrada en Suiza¹⁷²⁵. Asimismo, también debemos diferenciar, además, la emigración con destino a Europa de la dirigida a América Latina, pues en el caso de aquella a ultramar sí que existen realizadores españoles que dedicaron films a la cuestión migratoria; piénsese al respecto en el denominado cine de correspondencia, es decir, en aquellas producciones pensadas para que se estableciera comunicación entre Galicia y los gallegos establecidos en América, cruzando el océano en bodegas de barcos aquellas latas que traían imágenes y que establecían esta peculiar conexión visual entre ambas partes del Atlántico. En ese sentido, destacan desde Galicia José Gil Gil, mientras que en América sobresale Elixio González Estevez, emigrado a Buenos Aires en 1921 y autor de numerosas propuestas sobre esta temática¹⁷²⁶. Igualmente, también podemos traer a colación otras figuras entre las que despunta especialmente Manuel Arís, emigrado con sólo nueve años a Uruguay y a quien debemos una serie de films que rodó en España a raíz de un viaje que realizó por el país; o bien en el terreno de los emigrados políticos descolla Carlos Velo, un realizador ya citado anteriormente en el bloque dedicado al exilio.

¹⁷²⁵Este realizador ha sido aludido en las páginas 744, 764-765 de la presente investigación.

¹⁷²⁶La relación de films que dirigió es la siguiente: *Galiza en Bós Aires* (1933), *Festa da Sociedade ABC de Corcubión* (1933), *Noticiero da emigración* (1940), *Salvaterra en Bós Aires* (1941), *Corcubión en Bós Aires* (1942), *Porriño en Bos Aires* (1942), *Entienza en Bós Aires* (1942), *Actualidades do Centro Ourensán* (1942), *Outra festa do Centro Ourensán* (1943), *Baile no Centro Ourensán* (1943), *1º Aniversario do Centro Ourensán* (1943), *Actualidades do Centro Ourensán* (1948), *Pazo Galego* (1949), *Romaría Hijos de Buján* (1950), *Lalín en Bós Aires* (1950), *Romaría de Hijos de Entienza* (1950), *Romaría da sociedade Valle Miñor* (1951), *Asado na Sociedade Val Miñor* (1954), *Romaría da Sociedade de Cambados* (1954), *Primeiro Congreso da Emigración galega* (1956), *Festa da Sociedade Guitiriz* (1956), *Centro Galego no seu 50 aniversario* (1957), *Interiores do Centro Galego* (1957), *Un día na vida do centro galego* (1957), *Desfile 150 Aniversario do nacemento de Arxentina* (1960), *Descubrimiento do busto de Castelao* (1971), *Imaxes de Castelao* (1972). Además, siete de estos films (*Centro Orensano* [1942-1948], *1º aniversario del Centro Orensano* [1943], *Primer Congreso de la Emigración Gallega* [1956], *Centro Gallego en su 50 aniversario* [1957], *Un día en la vida del Centro Gallego* [1960], *Desfile 150 aniversario del nacimiento de Argentina* [1960], *Centro Orensano Imaxes de Castelao en Buenos Aires* [1972]) fueron editados en VHS por parte del CGAI en el siguiente volumen: *Documentais da emigración e do exilio na Argentina. Eligio Gonzalez* (GAI, Cine Recuperado, 2001).

Por lo que respecta a las incursiones cinematográficas, a propósito de la emigración, efectuadas por emigrados españoles y, a pesar de que no exista un parangón posible a los casos mencionados, podemos referirnos a un par de cineastas que, por lo menos, conocieron de primera mano la realidad de los españoles emigrados, nos referimos a Roberto Bodegas y a Jacinto Esteva. De estos, el primero mencionado es el único que realmente emigró, pues el segundo, si bien conoció las condiciones en las que vivían los españoles en Suiza, fue en el marco de sus estudios de Arquitectura en dicho país. Comencemos, por tanto, refiriéndonos al caso de Roberto Bodegas, nacido el 3 de junio de 1933 en Madrid y que emigró a París en 1961, ciudad en la que tuvo la oportunidad de trabajar con cineastas como Denys de la Patelliere, Jacques Deray, Serge Bourguignan, Fred Zimmerman o Gérard Oury. Evidentemente, no nos detendremos en su biografía de una manera pormenorizada, pero, sin embargo, sí que hemos juzgado oportuno considerar algunas cuestiones relativas a su estancia en Francia en tanto que arrojan luz sobre cómo vivió esta experiencia y, por consiguiente, se trata de informaciones útiles para comprender la imagen que ofrece de la emigración en el film de *Españolas en París* (1970). No obstante, cabe advertir que este cineasta también se refirió a la emigración a este país, aunque no sea el tema del largometraje, en *Matar al Nani* (1985), pues el padre del protagonista trabaja y reside allí. Por tanto, es necesario detenernos, aunque sea de manera sucinta, en cuestiones de orden biográfico para poder ubicar, como es preciso, la emigración de este realizador, una emigración que también tiene mucho de exilio en tanto que ejerció una importante labor militante política clandestina, primero en España y luego en Francia. De hecho, si comenzamos a efectuar un recorrido a través de su vida, cabe decir que sus padres eran riojanos, más concretamente de Haro, así como su abuelo era un republicano que, a pesar de pertenecer a una familia acaudalada gracias a la fábrica que poseían de conservas, murió en el marco de la guerra de 1914 y la empresa fracasó, una situación que ya provocó emigraciones en la familia, partiendo sus dos tíos a Cuba. Por su parte, sus padres se fueron a vivir a Madrid, llevándose a sus hijos con ellos, dado que su progenitor se sacó unas oposiciones para agente conductor. Allí, su padre trabajó como escolta del Ministerio de Trabajo y, justamente a causa de este empleo, durante la Guerra Civil se iba desplazando según el lugar donde se estableciera el gobierno, de ahí que la familia estuviera primeramente en Madrid, pero luego en Valencia, Barcelona y Francia. Y es que, de hecho, ya de pequeño Roberto Bodegas tuvo que vivir la experiencia del exilio, pues en el marco de la guerra y, a punto de sucumbir el Frente de Aragón, él y sus hermanos fueron enviados a unas colonias en Lloret de Mar a finales de 1938, así como su padre partió a Francia, mientras que su madre no quiso marcharse hasta reunirse con los hijos y llevárselos con ella. El padre fue internado en un campo, así como la madre y los niños lo fueron en otro, concretamente en Lourdes, donde estuvieron casi un año entero. Cabe precisar que la estancia del futuro director en este campo francés no fue tan negativa como podría esperarse, pues

su madre ejerció como modista al servicio de una mujer vasca que poseía un hotel; no obstante, en el marco de la Segunda Guerra Mundial fueron repatriados, por lo que regresaron a Haro en octubre de 1939, permaneciendo allí hasta finales de 1942, cuando se trasladaron nuevamente a Madrid. La suerte del padre fue distinta, pues después de su paso por un campo fue encarcelado y logró salir de la prisión en 1942, aunque debió vivir escondido durante seis años cerca de Madrid, trabajando en una finca que se hallaba a unos 40 kilómetros de la urbe. Evidentemente, no es de extrañar que este tipo de vivencias marcaran profundamente al cineasta, conociendo desde pequeño la clandestinidad, un asunto que él mismo considera del siguiente modo: *“Mi padre venía a vernos de vez en cuando, en un camión. Nosotros nos criamos en un ambiente de clandestinidad y todo esto te marca, es inevitable. Mi padre siguió militando, yo no sabía nada, pero en casa se celebraba el 1 de mayo, el 14 de abril. Aunque yo no encontré el partido hasta la Universidad”*¹⁷²⁷.

Además, sus recuerdos escolares también tienen que ver con una formación en los valores republicanos, algo que atribuye a su paso por la Academia Barceló, estudiando el Bachiller y decidiendo, a los veinte años, ingresar en la Marina Mercante para ver mundo. Posteriormente, hizo el servicio militar, donde entabló amistad con el teniente de artillería Félix Palacios. Tras este episodio, sin embargo, ya sintió la necesidad, a los veinticuatro años, de partir a Francia dado que no creía tener demasiado futuro en España, sacándose un visado de turista que le habilitaba a permanecer allí durante tres meses y partió sin tener ningún conocido en ese país. Una emigración que, naturalmente, tiene una marcada componente económica, pero tampoco carece de tintes políticos, véase al respecto cómo plantea esta ambigüedad el propio director: *“Era una emigración muy ‘sui generis’ porque entonces las fronteras estaban cerradas prácticamente y había que salir de España con un visado que alguien te garantizaba. No existía todavía la relación de acuerdo o convenios que luego existió con Francia, con Suiza, con Alemania. Era una emigración mitad económica, mitad política. España era un país en el que no se podía respirar”*¹⁷²⁸.

Asimismo, el realizador subraya la importancia del propio viaje en tren hacia París, pues en el marco de este desplazamiento compartió transporte con muchos españoles que, tras pasar unas vacaciones en España, volvían a Francia y, precisamente, en el compartimento en el que él viajó iban dos chicas que trabajaban como criadas en París, Matilde y Loli. Éstas le avisaron de que si bien en París había trabajo, éste se limitaba a oficios como el de albañil, encofrador o carpintero, así como la primera de ambas se brindó a presentarle su novio, un joven que laboraba en la Renault y que podría echarle una mano. Y así fue, pues con éste se marchó a una zona hotelera donde residían

¹⁷²⁷FERNÁNDEZ, Ángel M.ª: *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine*. Arnedo: Ediciones Aborígen, colección Octubre Corto, 02, 2007, p. 19.

¹⁷²⁸MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración y Cine*. Madrid: Tabla Rasa, 2005, p. 96.

numerosos valencianos y le consiguió un alojamiento muy económico¹⁷²⁹. Por lo que a la ocupación se refiere, encontró empleo de peón en la construcción en una urbanización ubicada en la puerta de Versailles, un trabajo que alternó con el estudio del francés en la *Alliance Française*. Justamente en estos cursos conoció a Dominique, una chica cuyo novio era representante de neumáticos en la empresa Michelin y éste le consiguió un puesto en una gasolinera al lado de la Gare du Lyon, un empleo mejor remunerado que el anterior, aunque decidió volver a Madrid porque no era en eso en lo que quería trabajar y, además, le hacía ilusión estudiar Filosofía y Letras. Por otra parte, es interesante tener en cuenta de qué manera plantea el cineasta por qué éstos jóvenes le ayudaron, pues sostiene que su perfil no correspondía al de los emigrantes al uso, un asunto que aborda en los siguientes términos: “*Creo que vieron que yo no era la figura típica del emigrante, no sólo era un trabajador, era un estudiante, con cierto nivel, podía hablar de cine, de arte; era un poco atípico*”¹⁷³⁰.

Además, también es muy relevante tener en cuenta la experiencia que se llevó de esta emigración, pues considera que en ese momento existía, en París, una mezcla entre emigrados económicos y políticos, afirmando que “*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. Yo llegué sólo. Conocí a una chica de servicio, precisamente, en el tren, y el novio de una de sus compañeras, me ayudó a encontrar trabajo. A los ocho días ya trabajaba en una obra*”¹⁷³¹.

Es en el marco de los estudios universitarios en España y, por consiguiente, tras la estancia en París, cuando entró en contacto con el Partido Comunista de España, más concretamente se integró en una célula de esa formación en el Ateneo de Madrid. Asimismo, se interesó por la actividad cineclubística -ya en París había frecuentado la *Cinémathèque*- entablando amistad con José María Otero, gracias a quien asistió a un rodaje de la productora Procusa. También en estas

¹⁷²⁹Este episodio tiene, sin duda, una importancia fundamental en tanto que certifica que el realizador conoció de primera mano a emigrados y, concretamente, a criadas, de ahí que hayamos optado por transcribir sus palabras exactas al respecto: “*Me fui en tren, lo cogí en Príncipe Pio, me llevó hasta Hendaya y de Hendaya a París. En el tren iban muchos españoles que habían estado de vacaciones y ya se volvían. Unos se quedaban en Orléans, otros en Potiers... En el departamento en el que yo viajaba había dos chicas que trabajaban de criadas en París. Una era de Zaragoza, Matilde. La otra, Loli, no recuerdo de dónde. Matilde me preguntó a dónde iba, si tenía un oficio y todo eso. Le expliqué que iba a París, que había estudiado algo. Ellas me advirtieron de que trabajo había pero tenía que ser carpintero, albañil, encofrador... Una de ellas dijo: ‘Mira, mi novio viene a buscarme a la estación...’, su novio era español y trabajaba en la Renault, ‘... a ver si te puede buscar algo’. Se portaron de maravilla. El novio de Matilde me preguntó si traía dinero y con las dos mil pesetas que llevaba me insinuaron que daba para un mes. ‘Vamos a ir a una zona de hoteles donde hay muchos valencianos instalados, en el barrio de las putas’. Los valencianos hacían lucha libre, trabajaban en el Cirque d’Hiver de París. Allí me encontré una habitación pequeñita, con un lavabo; los aseos estaban fuera, en el pasillo. Había calefacción, no estaba mal. Y pagaba muy poco”*, en FERNÁNDEZ, Ángel M.^a: Roberto Bodegas. *El oficio de la vida...*, Op. Cit., p. 22.

¹⁷³⁰FERNÁNDEZ, Ángel M.^a: *Ibid.*, p. 23.

¹⁷³¹MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración...*, Op. Cit., p. 96.

fechas frecuentó la librería de cine Visor, sita en la calle Preciados, donde tenían lugar tertulias en las que participaban Basilio Martín Patino, Mario Camus o Miguel Picazo, yendo de *script* a una práctica de este último. Sin embargo, para comenzar a dedicarse al mundo del cine fue fundamental un hecho en concreto: gracias a saber el francés, colaboró como traductor en el rodaje del film *El coloso de Rodas* (Il Coloso di Rodi, Sergio Leone, 1961), así como también encontró un desierto para que Denys de la Patellière pudiera rodar *Un taxi para Tobruk* (Un taxi pour Tobrouk, 1961), film en el que participó como segundo ayudante. Al mismo tiempo, durante este periodo, ejerció un papel muy activo en el partido y, justo en este contexto, se produjeron importantes detenciones de miembros de su célula, de ahí que tuviese que ir con cautela y no acercarse al Ateneo, una situación que le despertó el deseo de partir nuevamente a París. A esta causa, convendría añadirle algunas otras: Denys de la Patellière le decía que allí tendría trabajo, pero lo que también le influyó fue la relación que tenía con Colette Crochot, una joven con quien se carteaba tras haberla conocido en el rodaje del film *El coloso de Rodas*, en el que ésta trabajaba como *script*, haciendo hojas de planificación con gráficos y dibujos. Así que, como muy bien lo expresa el realizador, “*un día me lié la manta a la cabeza, me dije que aquí, con el cartel que me habían puesto, me sería muy difícil trabajar. Vi que no tenía porvenir*”¹⁷³².

Aquí empieza, por tanto, el episodio dedicado a la segunda emigración en París, en esta ocasión ya integrado en el ámbito cinematográfico y también manteniéndose activo políticamente: mantuvo la relación con el partido y se integró a una célula en París, de la que Ballesteros era responsable, y en la que también se encontraba Antonio Pérez. Por tanto, en el caso particular de su emigración podríamos decir que se encuentra en un término medio entre las emigraciones de cariz económico y las de causa política, siendo fundamental tener en cuenta el ambiente que frecuentaba y las personas con las que se relacionaba, destacando al respecto el papel que ejercía como punto de encuentro la Librería Española: “*Allí iban Semprún, Corrales Egea, Antonio Saura, Paco Rabal, que estuvo casi un año. Una vez por semana había tertulia. A nivel más personal, en mi casa veía mucho a Antonio Pérez, a Juan Marsé, a Paco Ibáñez y a su hermano Rogelio. Además, como vivía en el Barrio Latino, al lado de Montparnasse, nos reuníamos en el Old Navy, en el Odeón, en el Petit Cluny... Ahí hacíamos las reuniones del partido con Ballesteros, quien también vivía en el Barrio. Luego, evidentemente, tenía más amistad con unos que con otros*”¹⁷³³. No cabe duda, por

¹⁷³²FERNÁNDEZ, Ángel M.^a: *Roberto Bodegas. El oficio de la vida...*, Op. Cit., p. 27.

¹⁷³³Además, el cineasta aborda también sus discrepancias con Semprún y Claudín por lo que se refiere al estado de la sociedad española, un asunto que expresa tal que así: “*Cuando viajaba a España a hacer coproducciones veía la evolución de la sociedad española. En el partido se produjo la escisión de Semprún y Claudín. Opinaban que España estaba en un proceso de renovación y transición democrático y no en el de una toma de poder, en una ruptura. Yo lo aceptaba pero no estaba muy de acuerdo. En España se vivía mal y había mucha represión, pero en el franquismo, cuando entraron los López Rodó, después del 56, empezó el desarrollo, se firmaron las bases americanas... Franco no podía caer en la geopolítica de la guerra fría... La*

tanto, del ambiente creativo y, a la vez, sumamente politizado en el que se movía, convergiendo, por consiguiente, la emigración económica con el exilio político¹⁷³⁴; asimismo, tal como ya hemos comentado anteriormente, si bien Roberto Bodegas se trasladó en una primera ocasión a París para trabajar y, por tanto, esa emigración no tenía una componente política tan fuerte como sí la tuvo en su segundo traslado, también en esa primera emigración correspondiente a 1956 se mezcló con exiliados. El propio realizador resume este asunto de manera preclara en los siguientes términos: “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”¹⁷³⁵.



Fotografía del rodaje de *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970)

gente ya vivía mejor, se emigraba, comenzaba el turismo... Esas corrientes disolvieron una posible revuelta, mitigaron el coraje de salir a la calle y de jugarte la vida”, en FERNÁNDEZ, Ángel M.ª: Ibid., p. 28.

¹⁷³⁴También sobre las relaciones que se establecieron entre todas estas personas son interesantes unas palabras de Quico Espresate, militante comunista que contrajo matrimonio con una hija del cartelista Josep Renau y que se fue a París en la década de los cincuenta tras un exilio mexicano; además, fue integrado por Bodegas como ayudante en el equipo técnico en un film en el que él trabajaba como ayudante de dirección, *El conde Sandorf* (Mathias Sandorf, Georges Lampin, 1963), una coproducción franco-italo-española entre cuyos actores estaban Francisco Rabal, Serena Vergano, Louis Jourdan o Renaud Mary y cuya la traducción al español corrió a cargo de Juan Marsé por mediación de Bodegas. Sobre esta experiencia y dando buena cuenta del círculo de amistades en el que se movían, Quico Espresate expresa lo siguiente: “Nos conocíamos todos. Con Antonio Pérez hicimos un reportaje sobre la siega; con Pepe Martínez discutíamos mucho: ¡era un anarco tremendo!; con Bodegas trabajé... Nos veíamos a menudo. Yo entonces viajaba mucho por mi trabajo en la televisión francesa. La mayoría éramos de una célula del Partido que tenía que trabajar entre los estudiantes en España: Manolo y Jaime Ballesteros...Entonces llegó Federico Sánchez y tomó el mando de la célula en sustitución de Manolo. Pasábamos propaganda, establecíamos contactos con Madrid y otros puntos de España. Uno de nuestros contactos era José Agustín Goytisolo. En París, algunos residíamos en la ciudad universitaria. Marsé también venía por allí. Lo recuerdo tímido, muy callado, pero realmente inquieto e interesado en la política”, en CUENCA, Josep María: *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014, ebook sin paginación.

¹⁷³⁵MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración...*, Op. Cit., p. 96.

En el marco de esta segunda emigración, en términos laborales, trabajó en varios proyectos cinematográficos, siendo especialmente importante para su devenir el film *Sibila* (Les dimanches de Ville d'Avrau, Serge Bourguignon, 1962), pues en éste conoció a Christian de Chalonge, realizador con el que co-escribió años más tarde el guión del film *O'salto* (Christian de Chalonge, 1967), título focalizado en las pésimas condiciones en las que vivían los portugueses emigrados a París. Por tanto, antes de realizar *Españolas en París* (1970), este cineasta ya se había interesado por abordar el tema migratorio. En este contexto también conoció a José Dibildos y Antonio Cuevas, pues él era su contacto en París para las coproducciones que hacían con Francia; de hecho, le propuso a Dibildos realizar un film sobre la Guerra de la Independencia que planteara, al mismo tiempo, una crítica al ejército así como a las fuerzas españolas reticentes a los ideales de la Ilustración. Este proyecto, sin embargo, no prosperó y, en ese momento, nació la idea de realizar *Españolas en París*, un film que no abordaremos en este punto en tanto que es objeto de estudio en numerosos apartados de nuestra investigación. En este momento, en cambio, lo que nos interesa tener en cuenta es que Roberto Bodegas siguió profundamente implicado en la militancia y, de hecho, fue en el marco de la creación de la Junta Democrática cuando tuvo la oportunidad de conocer a gente activa tanto en política en general como en el partido -caso de Juan Antonio Bardem, Miguel Hermoso, José Luis García Sánchez o Manolo Gutiérrez- y propuso crear Comisiones Obreras del espectáculo para poder eliminar el sindicato vertical. Asimismo, también se encargó de representar al partido en el Congreso Democrático de Cine, una actividad que corrió paralela a su implicación en el film *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979), encargándose de su montaje en París.

En este congreso en el que Roberto Bodegas representaba al Partido, Joaquín de Montes y Jovellar era la persona correspondiente a Alianza Popular y Pilar Miró representaba al Partido Socialista Obrero Español. Ésta última es una directora que conviene destacar en nuestro estudio, pues no sólo colaboró con Roberto Bodegas en muchos proyectos -*La petición* (1976), *El crimen de Cuenca* (1979) o *Werther* (1986)-, sino que también él le propuso llevar a cabo un film titulado *Los niños de la guerra*, un proyecto que a ella le pareció muy bien, aunque debería llamarse *Los niños de nuestra guerra*; como guionista, el cineasta eligió a José Manuel Caballero Bonald. La iniciativa en principio prosperó, escribieron los guiones y consiguieron una coproducción con Francia y Alemania; sin embargo, a causa de la dimisión de Pilar Miró no pudo llegar a buen puerto. No cabe duda, además de que este film hubiese tenido una componente muy personal para el cineasta, casi autobiográfica, un asunto que él mismo considera del siguiente modo: “[...] Los niños de la guerra, es la vida de una familia que volvía a La Rioja, pasaba la frontera, con bastantes

vivencias mías aunque en tono más general, explicando, sobre todo, lo que representó aquel éxodo”¹⁷³⁶.

Si hubiese prosperado esta iniciativa, estaríamos ante un realizador que habría abordado tanto la emigración económica como la política; asimismo, no podemos olvidarnos de su film *Matar al Nani* (1988), una película que, además de incorporar a un español trabajando en Francia -tal como ya hemos destacado previamente-, pone nuevamente de manifiesto su interés por abordar temas delicados, en esta ocasión a propósito de la vida del delincuente Santiago Corella, alias “El Nani”, ahondando en la corrupción tanto empresarial como policial y comunicando la impunidad de los cuerpos de seguridad ante las infracciones que cometen. Un título que, como es su contenido, no pasó para nada inadvertido y colocó al cineasta en una posición delicada, llegando a recibir amenazas; igualmente, debemos destacar que, en el marco del gobierno socialista, el subsecretario del Interior, Palafin, le manifestó que, si estos hechos se iban a llevar a la pantalla, se alegraba que fuese él quien los adaptase¹⁷³⁷.

Y es que, de hecho, no debemos olvidar que para este director era importante que el cine cumpliera una función de denuncia social, un asunto que él mismo lo explica del siguiente modo: “Bueno la idea del cine que yo tenía como buen militante comunista era servirme del cine como un arma de concienciación social...”¹⁷³⁸. Además, también plantea una cuestión que resulta esencial para este punto en concreto de nuestro estudio: sostiene que abordó todos estos temas porque los conocía desde dentro, porque los había experimentado en su propia persona y, por ende, los sentía suyos. En cambio, afirma que hoy en día no realizaría un film sobre la inmigración en tanto que cree que son los propios inmigrantes quienes deben acercarse a tal temática, dado que son quienes lo han experimentado; en sus propias palabras: “No haría la película porque es un problema que yo no puedo sentir políticamente, aunque lo puedo sentir sociológicamente. Creo que deben ser ellos, los inmigrantes, los que hagan esas películas, porque es la gente que está viviendo situaciones

¹⁷³⁶FERNÁNDEZ, Ángel M.^a: *Roberto Bodegas. El oficio de la vida...*, Op. Cit., p. 49.

¹⁷³⁷Exactamente el cineasta lo aborda en los siguientes términos: “Para mí el PSOE es la derecha española y el PP la derecha extrema. Además, en toda esa época a los rojos no nos dejaron ni respirar: no podíamos hablar de la Guerra Civil, de nada que sonara a aquello... Y se cargaron Comisiones Obreras y el Partido Comunista. Felipe tenía en la cabeza cargarse al PC y lo consiguió, y además con la ayuda de gente del PC. Yo rodé *Matar al Nani*. Al Nani lo mataron con los socialistas en el poder, estaba Barrionuevo en el Ministerio del Interior. Yo fui a hablar con Palafin, que era subsecretario de Interior y había pertenecido al partido, lo conoció mucho. Era uno de los tráfugas, uno de los que se había pasado al PSOE, como muchos otros. Fui a verle y me dijo: ‘Sabíamos que se iba a hacer esta película, pero nos alegramos de que seas tú el que la haga porque por lo menos no vas a cargar las tintas’. No me dejaron nada, ni policía, ni local ni nada. Sin embargo, Barranco, que ya era alcalde de Madrid, me cedió el Ayuntamiento, Policía Municipal y todo. El resto lo tuve que alquilar. Y se hizo la película. Es una de las pocas que no me disgusta. [...] Nadie quería saber nada porque ese asunto apestaba por todos los lados. La película se estrenó paralela al juicio a los policías. Yo estaba amenazado, con anónimos de la policía en los que me iban a matar. La película no tuvo mucho éxito, sin embargo en DVD se debió de vender mucho, y en televisión también funcionó”, en FERNÁNDEZ, Ángel M.^a: *Ibid.*, p. 40.

¹⁷³⁸MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración...*, Op. Cit., p. 97.

*difíciles. Lo que espero es que se permita a cineastas marroquíes o latinoamericanos hablar de los problemas de la inmigración. A mí actualmente me preocupa otro tipo de problemas, y el tema de la emigración me preocupa como ser humano, pero no como cineasta. Deben ser ellos quienes expresen en imágenes lo que sienten, lo que padecen*¹⁷³⁹.

En definitiva, el realizador considera fundamental vivir unos hechos para abordarlos cinematográficamente, pensando que quienes deben representar la cuestión migratoria son siempre quienes la han vivido en primera persona o se han visto personalmente afectados por ella, es decir, tal como lo experimentaron todos los cineastas que consideramos en este punto.

El siguiente director al que debemos aludir es Jacinto Esteva, un cineasta que, como ya hemos advertido, jamás fue emigrante económico o político, aunque hemos decidido incluirlo en este punto en tanto que sí que conoció la realidad migratoria desde cerca, aproximándose a la comunidad española emigrada en Ginebra mientras él realizaba allí sus estudios de arquitectura. En el punto dedicado a la representación de las casuísticas que provocaron la emigración española ya hemos expuesto que el origen del proyecto derivó de un trabajo que realizó en la escuela de arquitectura, cuyo objetivo era estudiar en términos comparativos las necesidades de vivienda de los países nórdicos y los meridionales, de ahí que se le ocurriera contactar con los emigrados en Ginebra para acercarse a sus condiciones de alojamiento¹⁷⁴⁰. El film, realizado por él y por Paolo Brunatto, era, de hecho, un acompañamiento al estudio, una suerte de ilustración de su investigación. Justamente, analizar cómo vivían allí los españoles le condujo a abordar también cómo vivían los españoles en España, de ahí que esté rodado tanto en Ginebra como en nuestro país. Una propuesta que, tal como ya hemos destacado previamente, vivió una historia rocambolesca en términos de exhibición y posterior pase televisivo; por tanto, más allá del valor intrínseco que tiene en sí misma, debemos señalar que incluso Paolo Brunatto -fallecido en 2010- le sugirió a la hija del realizador, Daría Esteva, la posibilidad de rodar un documental sobre todos los avatares que constituyen la historia de este film. De hecho, previamente fueron Luis E. Parés y ella misma quienes hicieron las gestiones precisas para recuperar la película siguiendo justamente las indicaciones de Paolo Brunatto, quien les recomendó contactar con la Cinemateca Suiza de Lausana, siendo Luis E. Parés quien encontró la segunda copia en el Archivo Audiovisual del Movimiento Obrero y Democrático, ubicado en Roma. Más tarde, esta copia fue restaurada por la Fimoteca de Catalunya al encontrarse en mejor estado que la cinta suiza. Sin embargo, para que pudiese seguir adelante la iniciativa documental que quería llevar a cabo Paolo Brunatto, el proyecto

¹⁷³⁹MOYANO, Eduardo: *Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁴⁰Allí hemos transcrito declaraciones del propio cineasta al respecto, véase la página 474 de la presente tesis doctoral.

debía incluir tanto una entrevista con Juan Goytisolo como la versión del film emitida en Televisión Española, algo que fue imposible y de ahí que quedase varada la propuesta¹⁷⁴¹.

En definitiva, si en este punto hemos traído a colación a este realizador es porque, justamente, es a causa del conocimiento que tuvo de la realidad migratoria española en Ginebra que decidió rodar este film, su primera obra; en otras palabras, el contacto con la realidad migratoria es lo que motivó el desarrollo de esta propuesta que, sin ambages, realiza un retrato de las pésimas condiciones en las que vivían ciertas personas en España y que eran las que les impulsaban a emigrar, debiendo vivir en el extranjero, de nuevo, en una situación lamentable en términos de vivienda. Todo ello constituía un círculo que no posibilitaba la mejora, concluyendo la propuesta con una sólida conclusión: la emigración no permitiría solucionar el problema económico español.

Una vez considerado, con especial detenimiento, el caso de Roberto Bodegas en tanto que emigrante que abordó la condición migratoria y aludida la figura de Jacinto Esteva como alguien que conoció la realidad de los emigrantes de primera mano, acto seguido es preciso que nos centremos en determinados acercamientos cinematográficos a la emigración, realizados por miembros de la segunda generación de emigrantes españoles. En ese sentido, debemos pensar que, por lo general, ésta ya vivió una situación muy distinta de aquella que padecieron sus progenitores, pues estudiaron en el país de acogida, no tuvieron dificultades con el idioma, se integraron y, gracias a su preparación y al hecho de haber crecido ya en el seno de esa sociedad, pudieron optar a trabajos mejor remunerados y con mayores requisitos académicos. Así las cosas, se logró un ascenso social prácticamente imposible para la primera generación, del mismo modo que ya no limitaron sus relaciones a la comunidad española emigrada, sino que ampliaron sus círculos de amistades a la sociedad en general de ese país. Si nos acercamos a la realidad histórica, esta integración, educación y ascenso social se hace evidente si pensamos en casos de individuos en concreto; valgan a modo de ejemplo aquellos relativos a quienes actualmente ocupan los puestos de Primer ministro de Francia y de alcaldesa de París, pues ambos son precisamente descendientes de españoles: Manuel Valls (1962) nació en Barcelona mientras sus padres -un pintor español y una suizo-italiana- estaban de vacaciones en España, definiéndose a sí mismo del siguiente modo: “*Soy hijo de español, nunca me he olvidado de dónde vengo. En casa, se ha hablado siempre español y catalán*”¹⁷⁴²; o Anne

¹⁷⁴¹Esta información se la comunicó Daría Esteva a Eduardo Moyano en el marco de una proyección del film en el Instituto Cervantes de Hamburgo el 2 de febrero de 2012. Sobre la importancia que para ella tiene esta película y el contexto en el que la realizó su padre, ésta comenta lo siguiente: “*Me impresiona mucho, entre otras cosas, porque es la primera película que rodó mi padre, cuando no pensaba ni siquiera dedicarse al cine. En aquel momento, era un estudiante de arquitectura y tenía intención de trabajar en este campo. Notas sobre la emigración. España 1960 es, además, la película más radicalmente de denuncia de lo que estaba ocurriendo en España en el inicio de los sesenta. Creo que contiene un germen de esperanza en la medida en que una denuncia siempre espera modificar la realidad que trata*”, en MOYANO, Eduardo: *La piel quemada: Cine y emigración*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2016, pp. 70-74.

¹⁷⁴²PAGOLA, Javier: “Manuel Valls, un amigo de España”. *ABC*, 26-12-2013.

Hidalgo (1958), nacida en San Fernando, municipio de la provincia de Cádiz, emigrada a Francia con sus padres con sólo dos años, concretamente a la ciudad de Lyon, nacionalizándose francesa en 1973. Tales cargos políticos muestran, de manera preclara, la posibilidad real de ascenso a todos niveles de la que gozaron los descendientes de españoles emigrados; una cuestión que ha sido objeto de varios estudios¹⁷⁴³. En el ámbito cinematográfico sobresale al respecto un film que ya hemos considerado con detenimiento en esta investigación: *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Artebaro, 2011)¹⁷⁴⁴. No obstante, si bien estos hijos de emigrados gozaron de mayores facilidades que sus padres, ello no implica que no tuviesen otro tipo de problemas, pues como muy bien queda reflejado en esta película, un asunto de gran calado es aquel que se refiere a la cuestión identitaria: si la primera generación tiene claro que su identidad corresponde al país de origen, así como la tercera generación por lo general se siente del país de acogida; es esta segunda generación la que nada entre dos aguas o, como se considera en esta propuesta, la que está sentada entre dos sillas: no pueden evitar sentirse cercanos a ambos sitios con todo lo positivo que entraña y, al mismo tiempo, con las dificultades psicológicas que supone.

¹⁷⁴³Existe bastante bibliografía sobre la segunda generación y su formación, especialmente por lo que concierne al ámbito francés; destacamos las siguientes publicaciones: CRUL, Maurice; VERMUELEN, Hans: “The future of the second generation: The integration of migrant youth in six European countries”. *Special Issue of the International Migration Review*, vol. 37, núm. 4, 2003, pp. 965-986; DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: “Immigration, education, integration. La dernière vague des Espagnols en France”. *Migrance, Hors Serie. Un siècle d’immigration en France*, 2007, pp. 90-99; DOORMENIK, Jeroen: *The Effectiveness of Integration Policies towards Immigrants and their Descendance in France, Germany and the Netherlands*. Ginebra: International Labour Organisation, 1998; ESTARIRE, Elsa; SECUNDINO, Petra: *De la escuela a la universidad: el estudio del español en Francia*. Paris: Ediciones Hisponogalia, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, Secretaría General Técnica, 2005; FRICKEY, Alain (Dir): *Jeunes diplômés issus de l’immigration: insertion professionnelle ou discriminations?*. Paris: La Documentation Française, Fasild, Études et recherches, 2005; GADEA, Thomas: *Fonction sociale du comportement linguistique bilingue et diglossique des immigrés espagnols en France*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, 1983; HECKMANN, Friedrich; LEDERER, Harald; WORBS, Susanne: *Effectiveness of National Integration Strategies towards Second Generation Migrant Youth in a Comparative European Perspective*. Bamberg: Final Report to the European Commission, 2001; OSO CASAS, Laura (Dir.): *Transciudadanos: Hijos de la emigración española en Francia*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2007; QUILIS, Antonio: *Interferencias lingüísticas en el habla de los niños españoles emigrantes en Francia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982; RIBERT, Évelyne: “La France par habitude, l’Espagne comme eventualité: Regards d’enfants de migrants espagnols”. *Migrance, Hors Serie. Un siècle d’immigration en France*, 2007, pp. 100-108; RIBERT, Évelyne: *Liberté, égalité, carte d’identité. Les jeunes issus de l’immigration et l’appartenance nationale*. Paris: La Découverte, 2006; THOMPSON, Mark; CRUL, Maurice: “The Second Generation in Europe and in the United States: How is the Transatlantic Debate Relevant for Further Research on the European Second Generation?”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 33, núm. 7, septiembre 2007, pp. 1025-1041; TRIBALAT, Michèle: *Faire France. Une enquête sur les immigrés et leurs enfants*. Paris: La Découverte, 1995; TRIBALAT, Michèle: “Situation sociale des enfants nés en France de parents immigrés”. En BERGOUIGNAN, Christophe; BLAYO, Chantal; PARANT, Alain; SARDON, Jean-Paul; TRIBALAT, Michèle (Eds.): *La population en France. Evolutions démographiques depuis 1946*. Burdeos: CUDIP, IEDUB, tomo 2, 2005, pp. 685-710.

¹⁷⁴⁴Véanse al respecto las páginas 691-697 de la presente tesis doctoral.

Pues bien, puesto que en este punto nos interesa valorar la propia perspectiva fílmica de los emigrantes y, en este caso, de los descendientes directos de éstos, acto seguido focalizaremos nuestra atención en tres figuras esenciales al respecto -entre algunas otras posibles- en tanto que han dedicado títulos a su experiencia migratoria y, cada uno de ellos, se aproxima al tema de una manera muy distinta. Nos referimos a los casos de Fernand Melgar, Carlos Iglesias y María Ruido, centrados respectivamente en la Suiza francesa, en la Suiza alemana y en Alemania. Sus films ya los hemos estudiado detenidamente en otros puntos de esta tesis, de ahí que ahora simplemente pretendamos acercarnos a su contexto biográfico y al enfoque por el que ha optado cada uno de ellos, considerando, a partir de estos tres realizadores, tres posibilidades muy alejadas la una de la otra, aunque todas ellas giren en torno al mismo tema. En el caso del primero mencionado, nos referiremos a *Album de famille* (Fernand Melgar, 1993)¹⁷⁴⁵; por lo que respecta al segundo, a un *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) y *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014)¹⁷⁴⁶; en relación a la tercera, a *La memoria interior* (María Ruido, 2002)¹⁷⁴⁷. Estas propuestas, muy diferentes entre sí, abordan todas ellas la memoria familiar, inseparable de la experiencia migratoria, aunque por medio de procedimientos muy distintos. En el caso del film de Fernand Melgar, nos encontraríamos ante el uso de sus propios padres como testimonios de una experiencia familiar y personal; una perspectiva muy distinta de la que suponen las dos producciones citadas de Carlos Iglesias en tanto que éstas proponen una reconstrucción histórica basada en su pasado migratorio; mientras que en el caso de María Ruido nos enfrentamos a un ensayo fílmico en el cual, si bien sus padres también aparecen como testimonios, lo más relevante es la exploración de la condición emigrante y de sí misma, planteando cuestiones como la memoria familiar o la herencia de la memoria, ahondando en la vivencia y concepción de la propia realizadora en una suerte de viaje introspectivo, de ahí la importancia del uso de su voz en *over* en primera persona.

Atendamos a continuación al contexto biográfico de estos cineastas, aunque sea brevemente, para poder ubicar mejor estas realizaciones y empecemos por el caso del primer mencionado, Fernand Melgar. Éste nació en Tánger en 1961, hijo de una familia de sindicalistas españoles exiliados en esta ciudad y, con sólo dos años de edad, emigró junto a sus padres a Suiza dado que éstos iban a trabajar como labradores estacionales y decidieron llevarse con ellos a su hijo, aunque fuera a escondidas. La familia se estableció en las afueras de Lausanne y es en esta ciudad donde Fernand recibió su educación. A comienzos de la década de los ochenta abandonó sus estudios de administración de empresas para fundar, junto a unos amigos suyos, *Le Cabaret Orwell* y, posteriormente, el club de rock *La dolce vita*. Estos locales se convirtieron en referentes clave de

¹⁷⁴⁵Este film lo hemos considerado en este estudio, véanse al respecto las páginas 768-771.

¹⁷⁴⁶Sobre estos títulos, véanse al respecto las páginas 730-741 de esta investigación.

¹⁷⁴⁷Remitamos al lector a las páginas 653-657 del presente estudio en las que hemos valorado esta propuesta.

las noches de Lausana, incluyendo en su programación selecciones de proyecciones de piezas de videoarte que integraban importantes hitos -caso por ejemplo de Nam June Paik o de Bill Viola- así como también contenían obra propia de Fernand Melgar. De hecho, su aprendizaje en el ámbito videográfico y cinematográfico es de corte autodidacta y, sus primeros recuerdos sobre cine, le remiten justamente a España, país donde veraneaba y del que recuerda las proyecciones, que se hacían al aire libre dos o tres veces por semana, de varias películas, entre las cuales se encontraban las de Cantinflas¹⁷⁴⁸. Sin embargo, su inmersión en el terreno audiovisual cabe situarla en 1985 en el marco de su asociación, junto a otros compañeros, para configurar el colectivo videográfico Climage encargado de la producción de documentales, formado por él mismo y por Alex Mayenfisch, Yves Kropf y Antoine Haccoub, así como más tarde se integraría Stéphane Goël. En el caso en concreto de Melgar, además de producir y dirigir varios films -muchos de ellos dedicados a la emigración- también se ha encargado de la edición de películas de otros realizadores vinculadas a los temas que nos ocupan, caso por ejemplo de un título clave para el exilio español como es *Le Journal de Rivesaltes 1941-1942* (Jacqueline Veuve, 1996). Sin embargo, sobre la emigración española únicamente ha dirigido la propuesta que hemos considerado en este estudio, aunque ha manifestado una preocupación muy evidente hacia la emigración actual dirigida a Suiza y las políticas adoptadas por este país, destacando al respecto, de manera muy especial, el caso de *La forteresse* (2008); no obstante, también se ha preocupado por la inmigración en títulos como *Classe d'accueil* (1998), *Vol spécial* (2011), *Le monde est comme ça* (2013) o *L'abri* (2014)¹⁷⁴⁹. En definitiva, como muy bien sintetiza Antoine Duplan, estamos ante un cineasta cuya obra tiene como ejes fundamentales la alteridad y la injusticia vinculados a su condición de emigrante, sosteniendo que “*Estas películas tienen la alteridad por denominador común*” y añadiendo que “*Un tema sostiene las películas de Melgar: la injusticia. Se encarna en su experiencia de inmigrante. El cineasta ha heredado también la sensibilidad de sus dos abuelos, anarco-sindicalistas españoles que salieron hacia Marruecos en los años 30, y que pasaron sus vidas defendiendo los valores sociales. No conoció a estas grandes figuras, pero extiende a su manera su compromiso: ‘Tengo en mí una mitología familiar que es también una realidad. Siento un profundo respeto por la persona*

¹⁷⁴⁸Información obtenida de: AA.VV: *Fernand Melgar. Ciné-Portrait*, 2014, disponible en: http://climage.ch/wp-content/uploads/2014/03/SWISSFILMS_cineportrait_Melgar_ESP.pdf

¹⁷⁴⁹Por lo que respecta a su filmografía, más allá de estos títulos mencionados, también ha realizado los siguientes: *Performance au Musée Deutsch* (1983), *Primeurs* (1986), *Le musée imaginaire* (1986), *L'homme-nu* (1987), *Chroniques cathodiques* (1990), *Je zappe, donc je suis* (1991), *Chante, jeunesse!* (1993), *Malika* (1995), *Fous du jeu* (1997), *Classe d'accueil* (1998), *Remue-ménage* (2002), *À l'arrière* (2003), *À table* (2003), *Collection "Premier Jour"* (2003), *J* (2003), *Exit – Le droit de mourir* (2005), *Le puit* (2005), *La vallée de la jeunesse* (2005), *Limites invisibles* (2006), *Loin derrière la montagne* (2007).

humana. Tengo la posibilidad de decir cosas fuertes; la comparto con la gente que no tiene derecho a la palabra”¹⁷⁵⁰.

De nuevo, asistimos a la idea de que la identidad migratoria del realizador es lo que le marca a la hora de implicarse socialmente en su propia obra cinematográfica, así como también sucede en el caso del siguiente director del que debemos ocuparnos, Carlos Iglesias. Éste es un actor, director y guionista nacido el 15 de julio de 1955 en Quintanar de la Orden, municipio de la provincia de Toledo y emigrado junto a sus padres a Suiza, país donde residió hasta los trece años, edad en la que se trasladó a vivir a Madrid y Alicante. Por tanto, a diferencia del caso precedente, estamos ante un realizador que ha conocido la experiencia migratoria y ha regresado a España, de tal manera que la vivencia en el extranjero forma parte de su pasado y no de su presente; un motivo que puede explicar su voluntad de visitar el tiempo pretérito por medio de una ficción histórica en la medida en que, en muchas ocasiones, recordar es ficcionar. Así pues, elabora un relato que se remonta a su infancia en la Suiza alemana y donde él representa, como intérprete, el papel de su propio padre en la vida real, es decir, el hombre que emigró inicialmente sólo y al que luego le acompañaron su esposa e hijo. Tal decisión interpretativa no debe sorprendernos en tanto que estamos ante un cineasta que se adentró en el mundo del espectáculo como actor, estudiando en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y trabajando posteriormente en varias series televisivas. Sin embargo, su debut como director se produjo justamente con *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006), film que tuvo una buena recepción además de conseguir varias nominaciones y cosechar ciertos premios, caso del Premio del Público y mejor guión novel en el Festival de Málaga (2006) y nominación a mejor director novel en los premios Goya (2006); asimismo, participó en la sección oficial de largometrajes a concurso en el Festival de Montreal (2006).

Igualmente, debemos precisar que toda su producción tiene como objeto principal de atención la cuestión migratoria, pues además de este título y de la secuela *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014) también ha dirigido *Ispansi!* (Carlos Iglesias, 2010), un film de ficción sobre los denominados niños de Rusia, ya considerado en el bloque dedicado al exilio español¹⁷⁵¹; así como el documental *Un Euro, 3'60 Lei* (Carlos Iglesias, 2008), un mediometraje centrado en la vida y realidad de varios rumanos que han venido a España a labrarse un mejor porvenir que el que les ofrece su país¹⁷⁵². Además, el propio realizador no descarta la posibilidad de seguir abordando la

¹⁷⁵⁰DUPLAN, Antoine: “Fernand Melgar, nuestro hermano humano”. En AA.VV.: *Fernand Melgar. Ciné-..., Op. Cit.*, p. 1.

¹⁷⁵¹Véanse al respecto las páginas 137-138, 205-207, 317-318 y 365 del presente estudio.

¹⁷⁵²Puesto que al margen de este título el resto de films del cineasta han abordado la emigración española, no es cuestión baladí que en la sinopsis ofrecida de esta realización por el anuario cinematográfico del Ministerio de Cultura de 2008 se relacione la emigración rumana con el pasado migratorio español, planteándolo exactamente en los siguientes términos: “*En la década de los 60, muchos ciudadanos se vieron obligados a abandonar España en busca de un país con mejor nivel de vida. Casi medio siglo después, la historia no ha*

cuestión migratoria en un futuro¹⁷⁵³, llegando a afirmar que desconoce por qué le corresponde a él abordar estos temas y creyendo que, posiblemente, sea por ser hijo de emigrantes¹⁷⁵⁴. En cuanto a la representación que propone de su propia experiencia, claro está que la imagen que ofrece es sumamente positiva, pero tal como él mismo ha declarado en numerosas entrevistas, no puede sino referirse a su propia vivencia y al destino en concreto del caso de Sankt Gallen: su experiencia fue muy buena y lo que le resultó traumático fue, en cambio, el regreso, siendo difícil la adaptación y no pudiendo evitar el pensar en volver a Suiza.

Pero además de su propia vivencia de la emigración, advirtamos también que aquello que le impulsó a llevar a cabo su primer film fue el constatar la numerosa presencia de inmigrantes en España y notar “*el rechazo visceral que había en buena parte de la población. Era no reconocer nuestra propia historia*”, así como también quiso contar su propio pasado migratorio al considerar que muchos de los que emigraron a Suiza guardan un buen recuerdo de la experiencia: “*Cuando comencé a documentarme para las películas que he realizado me di cuenta de que la mayoría de los emigrantes que fuimos a Suiza tenemos unos recuerdos y una nostalgia brutales. Probablemente porque nos ha tratado mucho más justamente que el nuestro. Porque España siempre nos ha empujado a salir, bien por cuestiones económicas o por motivos políticos*”¹⁷⁵⁵.

Pues bien, si en el caso de este cineasta nos referimos a alguien que ha regresado a España y ha desarrollado su trayectoria y obra en este país, en el caso de María Ruido estaríamos aludiendo a una persona que directamente no partió, es decir, fueron sus padres quienes emprendieron la aventura migratoria mientras que ella permaneció en Galicia con sus abuelos aguardando el regreso

mejorado, aunque los protagonistas hayan cambiado. Este documental sigue el día a día de varios rumanos que viven en nuestro país, desde los barrios de Madrid hasta los de Bucarest. ¿Cuáles fueron los motivos que les impulsaron a abandonar su patria? ¿Cómo fueron las dificultades que se encontraron a su llegada a España?”, disponible en línea en: <http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2008/P156608.pdf>

¹⁷⁵³Actualmente Carlos Iglesias está trabajando en un próximo proyecto que constituirá su cuarto largometraje vinculado nuevamente a la temática de la emigración. Así lo declaró el realizador en mayo de 2016 en el marco de una proyección del film *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010), en la sede del Museo Estatal de Arte Ruso de San Petersburgo, sito en Málaga. A pesar de no querer comunicar ningún dato argumental, afirmando que eso da mala suerte, indicó que el próximo año tiene previsto ir a rodar en la zona del monte Cervino, es decir, en los Alpes suizos, tratándose de una coproducción con participación de Suiza, Italia y Alemania y señalando que no tiene claro si también intervendrá en el film en tanto que actor, un asunto que valorará cuando se confirme el rodaje. A propósito del contenido del mismo, únicamente desveló lo siguiente: “*Tiene que ver con la emigración. Por el hecho de haber sido yo mismo emigrante con mis padres, la emigración y el exilio me atañen muy directamente y se reflejan en el cine que hago*”, en PICÓN, José Luis: “Carlos Iglesias quiere seguir hablando de emigración en su próxima película”. *Agencia EFE*, 22-05-2016, disponible en el siguiente enlace: <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/carlos-iglesias-quiere-seguir-hablando-de-emigracion-en-su-proxima-pelicula/10005-2932889>; el mismo texto fue publicado posteriormente en: “Carlos Iglesias quiere seguir hablando de emigración en su próxima película”. *Diario de Navarra*, 23-05-2016, disponible en el siguiente enlace: http://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura_ocio/cultura/2016/05/22/carlos_iglesias_quiere_seguir_hablando_emigracion_proxima_pelicula_457041_1034.html

¹⁷⁵⁴Previamente hemos aludido a estas declaraciones, véase la página 741 de la presente investigación.

¹⁷⁵⁵MOYANO, Eduardo: *La piel quemada. Cine y...*, *Op. Cit.*, p. 83.

de sus progenitores. Vivió la emigración, por tanto, de manera indirecta, siendo posteriormente y, en el marco de la realización de *La memoria interior* (María Ruido, 2002), cuando se dirigió a Alemania y, más exactamente a los lugares en los que trabajaron sus padres; un viaje cuyo objetivo es el de reflexionar y repensar las relaciones entre memoria y olvido, así como los límites entre historia y memoria, reivindicando la importancia de la memoria personal y colectiva frente a la historia y a la memoria oficiales. De hecho, este film es muy coherente con su línea, preocupándose con frecuencia por las políticas de representación, proponiendo, en muchas ocasiones, un replanteamiento contextual a través del empleo de materiales de archivo relacionados entre ellos por medio de remontajes y mezclados con nuevas filmaciones de la autora; todo ello, en pos de poner en cuestión las estrategias comunicativas y los discursos articulados e instrumentalizados por medio de las imágenes.

Si nos acercamos brevemente a su biografía y trayectoria, cabe decir que se trata de una realizadora de vídeo y artista visual que también ejerce de investigadora y ha desempeñado tareas en el ámbito de la producción. Nació en Pidre, Xinzo de Limia, Ourense, en 1967, si bien ahora reside entre Tánger y Barcelona, impartiendo clases en la Universidad de Barcelona. Sus estudios los realizó en la Universidad de Santiago de Compostela, cursando concretamente Historia del Arte y doctorándose en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. En cuanto a sus realizaciones, igual que sucedía en el caso de los cineastas a los que nos acabamos de referir, también ella ha abordado el tema de las migraciones en otras ocasiones, destacando al respecto su obra *Le rêve est fini* (2013). Este film se enmarca dentro de un proyecto más amplio llamado “Violencias invisibles”, coproducido por el Artium de Vitoria y el MoCAB de Belgrado, y se trata de una propuesta que articula el concepto de necropolítica acuñado por Achille Mbembe para acercarse a la inmigración dirigida hacia Europa, combinando imágenes grabadas en alta definición con vídeos en Super-8. Asimismo, la cuestión de la memoria y la Ley de la Memoria Histórica también son asuntos que han preocupado a esta realizadora y que ha abordado en *Plan Rosebud. Sobre documentalidades, lugares y políticas de memoria* (2008), una suerte de díptico de cuatro horas de duración que contiene “Plan Rosebud 1: La escena del crimen” y “Plan Rosebud 2: Convocando a los fantasmas”, preocupándose, sobre todo el primero de ambos, por las políticas de la memoria y considerando un panorama que trasciende el caso español para valorar cómo lo han gestionado otros países europeos tras la Segunda Guerra Mundial. Igualmente, también de entre su producción es oportuno traer a colación el título *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010), en esta ocasión una iniciativa cuyo objetivo es el de dar visibilidad a ciertas imágenes procedentes del cine militante que ponen

en entredicho la visión oficial que el franquismo ofreció de la realidad, es decir, exhibiendo aquello que se supone no debía ser mostrado¹⁷⁵⁶.

Una vez considerados estos realizadores y sus distintos planteamientos a la hora de abordar la emigración española, hemos creído oportuno traer a colación un film realizado, en este caso, no por un descendiente de emigrantes, pero sí por una persona que se crió con un matrimonio español y que, con la voluntad de recuperar la memoria familiar, optó por una vía distinta de las que acabamos de valorar. Nos referimos a un título que ya hemos citado, si bien no comentado, en el punto dedicado a la representación filmica de la emigración española con destino a Francia, concretamente se trata de *Caméo* (Laurent Marboeuf, 2006). Es por ello que creemos necesario detenernos mínimamente en esta propuesta en tanto que propone un curioso acercamiento a la cuestión migratoria, pues en este caso lo que se desea es recuperar una imagen real del pasado, no interrogarlo, tampoco recrearlo, sino verlo, visionar distintos momentos del ayer del protagonista con una familia española por medio de acudir a los testimonios visuales que suponen las filmaciones en Super-8. Detengámonos, pues, en cómo lo plantea el film, debiendo señalar al respecto que, a pesar de que el director no sea hijo de emigrantes, fue criado por una pareja de españoles a los que llama Maman y Papi, residentes en el barrio Colline Saint-André de la ciudad de Niort, en el Departamento de Deux Sèvres. De hecho, esta película es especialmente interesante en la medida en que propone una revisitación a la memoria por medio de la imagen, es decir, el cineasta pretende recuperar las filmaciones en Super-8 de su infancia para revivir la época que pasó con estos españoles que se encargaron de cuidar de él. Estamos, por consiguiente, en el terreno de las cintas *amateurs* de unos emigrados, una cuestión, por tanto, de interés para nuestro estudio, así como también, al suceder la acción en 2006, se muestra cómo vivían en tiempo presente y se evidencia el peso que para ellos tiene la cultura española. No sólo es que hablen en castellano en varias ocasiones, empleando casi una mezcla entre español y francés -el denominado *fragnol*-, sino que, incluso, tienen un patio que,



Fig. 303

según nos indica el director, es un rinconcito de España tanto por su color como por el perfume de las plantas [Fig. 303]. Igualmente, la mujer escucha música española en la cocina, así como le enseñan al realizador un cómic sobre la historia de su pueblo de origen, Valdeverdeja, municipio de la provincia de Toledo, llamado en esta publicación Soledad, a causa del éxodo que se produjo

¹⁷⁵⁶Además de estos títulos que hemos destacado, también ha dirigido los siguientes: *La voz humana* (1997), *Cronología* (1997), *Hansel y Gretel* (1997), *A Sereña* (María Ruido, Chus Pato, María Esteirán, 1997), *Ethics of Care* (1999), *New Flesh* (2001), *Tiempo real* (2003), *Ficciones anfibias* (2005), *Las narrativas del trabajo* (María Ruido, Virginia Villaplana, Montse Romani, 2005), *Zona Franca* (2009), *Le paradis* (2010), *ElectroClass* (2011) y *La place et la galerie* (2013).

cuando muchos residentes tuvieron que partir a buscar fortuna en otros territorios, quedando allí únicamente la soledad¹⁷⁵⁷. También guardan celosamente álbumes familiares, evidenciando el peso que tienen las imágenes vinculadas al recuerdo, así como visionan un VHS con el film *Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958), deteniéndose en una secuencia de una corrida de toros en la cual aparece, entre el público, la mujer protagonista del documental, justo detrás de la actriz principal de la película de Antonio Román, Silvia Solar. Se trata, pues, de regresar al pasado por medio de la imagen, al tiempo de la memoria de los emigrantes, ya sea empleando ilustraciones de un cómic, por medio de un film en el que aparece la mujer o bien mediante fotografías, de la misma manera que el realizador quiere visitar su infancia en el seno de esta familia por medio de filmaciones caseras. De hecho, esta propuesta se articula por medio de la voz en *over* del cineasta, quien nos explica que, ya de pequeño, en el colegio filmaba imágenes, guardando estos materiales para verlos más tarde y queriendo acercarse ahora a ellos para verlos en familia. De igual forma, descubre que este matrimonio conservaba varios films en Super-8 de cuando él era pequeño, mostrando imágenes de uno en concreto en el que le vemos a él de niño bañándose, junto a otro chaval, en una piscina hinchable en presencia de esta señora a quien llama Maman. Es más, también revive los espacios recordando la piedra en la que él se tumbaba en su infancia, así como, en tiempo presente, el matrimonio español recibe la visita de otros emigrantes que van a su casa para jugar al dominó mientras escuchan música española y se refieren al director como “*el de la foto*”, pues le conocen por medio de las instantáneas que el matrimonio tiene de él en el pasillo. De su padre, en cambio, que vive a pocas calles de allí y a quien va a saludar, apenas tiene recuerdos, mientras que es con esta familia española con quien quiere volver a ver los films de antaño. A su vez, documenta su visita actual por medio de una nueva filmación para tener, de nuevo, otro recuerdo del día de hoy; asunto que expresa del siguiente modo: “*Ils me disent ou moins chez-nous, au village, tu aurais beaucoup choses à filmer, parce que ici... mais qu’est-ce que tu filmerai là-bas? Qu’est-ce que je suis venu filmer ici? Ici justement c’était pour filmer que j’étais venu ici, si j’avais apporté ma caméra chez eux c’est simplement dans le but de voler un souvenir comme je faisais au college avec les profs*”.

Antes de abordar directamente el caso de la tercera generación, aludamos también a la cuestión de la ascendencia española en relación al caso argelino, pues como ya hemos destacado en el punto correspondiente a los *pieds-noirs*, hubo cineastas descendientes de españoles que

¹⁷⁵⁷De hecho, existen varias entregas de este cómic titulado *Soledad*, obra del ilustrador Tito, de verdadero nombre Tiburcio de la Llave, oriundo de Valdeverdeja y emigrado a la región de París cuando todavía era pequeño. Sus referencias exactas son las siguientes: TITO: *Soledad. Le Dernier Bonheur*. Grenoble: Glénat, 1983; TITO: *Soledad. La Cible*. Grenoble: Glénat, 1983; TITO: *Soledad. El Forastero*. Grenoble: Glénat, 1985; TITO: *Soledad. La mémoire blessée*. Grenoble: Glénat, 1987; TITO: *Soledad. L’Homme fantôme*. Grenoble: Glénat, 1998; TITO: *Soledad. L’Autre Soeur*. Grenoble: Glénat, 2002.

plantearon en sus filmografías las emigraciones de este colectivo en el contexto de la Guerra de Argelia. Valga a modo de ejemplo la figura de Dominique Cabrera, directora y actriz nacida en Relizane el 12 de diciembre de 1957, si bien ya en 1962 se trasladó junto con su familia a la Francia metropolitana, dedicando toda su obra a cuestiones de orden social y abordando las migraciones de los *pieds-noirs* en más de una ocasión¹⁷⁵⁸.

Llegados a este punto y tras el recorrido que acabamos de efectuar, podemos afirmar que la experiencia migratoria, vivida como parte de la memoria personal y familiar, ha tenido un peso fundamental para estos realizadores y es por eso que han querido dejar constancia, bajo distintas posibilidades y acercamientos, de cómo les afectó esta situación, algo que, en cambio, no encontraremos en el caso de la tercera generación. Justamente esta es una cuestión esencial a tener en cuenta puesto que difiere de la representación cinematográfica del exilio en tanto que, en ese caso -así como también sucede en muchas ocasiones con la gestión de la memoria histórica- es la generación de los nietos la que toma un papel activo en pos de restaurar y sacar a la luz las vivencias de sus familias para, así, hacer valer sus recuerdos de un episodio, largamente silenciado, ante la amenaza de que caigan en olvido dada la avanzada edad de quienes lo vivieron. Una serie de iniciativas que se producen, además, en un contexto de políticas favorables a esta recuperación; no obstante, retomemos la cuestión de la edad de los testimonios, pues justamente ahí reside uno de los motivos principales para comprender la ausencia de producciones realizadas por la tercera generación de emigrantes: básicamente las personas que se exiliaron corresponden a una generación nacida, aproximadamente, a comienzos del siglo XX, mientras que, en cambio, quienes emigraron en los sesenta nacieron en torno a los años cuarenta y, por consiguiente, la mayoría de ellos deben tener nietos que aún no están en edad de haber terminado estudios superiores. Es decir, coexisten una serie de factores que pueden explicar la ausencia de films realizados por la tercera generación de emigrantes, en contraposición con la proliferación de títulos sobre el exilio, obra de nietos de exiliados. Por una parte, encontraríamos que en el caso de la emigración política se han producido toda una serie de iniciativas que superan absolutamente el ámbito cinematográfico, contribuyendo a estimular la voluntad de acercarse a la Guerra Civil y a la memoria de los vencidos, dando buen acomodo a films sobre el asunto y coadyuvando al desarrollo de un ambiente proclive a compilar memorias de estos testimonios; en cambio, en relación a las emigraciones hacia Europa, nos hallamos ante una cuestión que no ha suscitado o recibido todo el interés que merecería, pues, de

¹⁷⁵⁸Más allá de que tengan o no orígenes españoles, muchos realizadores que han centrado su atención en los *pieds-noirs* son justamente personas de este origen, remitiéndose en sus obras a su infancia y juventud. Este asunto lo resume de manera muy sintética y dando nombres al respecto Catherine Gaston-Mathé al afirmar lo siguiente: “*Arrivés à l’âge adulte, certains réalisateurs d’origine pied-noir, comme Guy Gilles, Alexandre Arcady, Jacques Davila, Brigitte Rouän et Serge Moati, se sont tournés vers leur jeunesse maghrébine*”, en GASTON-MATHÉ: “Les pieds-...”, *Op. Cit.*, pp. 128-129.

hecho, incluso los estudios de conjunto sobre el tema -es decir, no focalizados únicamente en un solo país- son bastante recientes. En otras palabras, la primera razón es que, a pesar de ser fundamental para nuestra historia, no ha sido un sujeto tan mediático ni ha estado en la agenda política reciente. El segundo motivo estriba en esta cuestión generacional que, a su vez, tiene una doble vertiente: por una parte, está la idea que acabamos de señalar que pasa por considerar que los nietos de los emigrados son, en la mayoría de los casos, todavía demasiado jóvenes para estar realizando films; por otra, cabe añadir que no hay tanta premura en tanto que los testimonios todavía no tienen una edad tan avanzada como los exiliados y, por consiguiente, es factible esperar todavía unos años. Carece de sentido, naturalmente, plantearnos si es posible que en los próximos diez años se atienda a esta cuestión desde el ámbito cinematográfico, pero sí que podemos afirmar que, en la actualidad más candente y en los últimos años, se han producido una serie de fenómenos que, de alguna manera, han avivado el recuerdo de este episodio; nos referimos a las emigraciones contemporáneas de jóvenes hacia Europa y a la no tan reciente presencia de inmigrantes en España en particular y en el continente europeo en general. Esto ha supuesto que, en el terreno cinematográfico, se aluda en ocasiones a la emigración española hacia Europa de los años sesenta para recordar que también los españoles partieron al extranjero para ganarse la vida; así las cosas, en muchos films sobre la emigración española actual se recuerda las migraciones que emprendió la generación que corresponde a los abuelos de quienes ahora parten -piénsese, por ejemplo, en las menciones al respecto presentes en *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015) o bien en *En tierra extraña* (Iciar Bollain, 2014)-. Asimismo, también en algunas realizaciones sobre la inmigración hacia España se menciona que antaño fueron los españoles los inmigrantes en otros países -valga a modo de ejemplo el caso de *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002)-. De igual forma, encontramos el fenómeno a la inversa, es decir, también en algunos títulos dedicados a la emigración española de los años sesenta y setenta se interroga a los testimonios acerca de sus opiniones sobre la inmigración actual -caso, por ejemplo, entre otros, del film *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006)-.

En definitiva, concluyamos este punto afirmando que, a pesar de que no contemos con tantas producciones centradas en este tema como en el caso del exilio, la cuestión migratoria ha tenido, sin duda, un impacto muy notable para los descendientes de la primera generación y, por consiguiente, varios de ellos le han dedicado algunas de sus obras o se han manifestado especialmente preocupados por cuestiones de corte social. Cabe esperar que en los próximos años sigan produciéndose films que continúen atendiendo a este episodio de nuestra historia, así como también reflejen la realidad migratoria contemporánea de los jóvenes españoles que, nuevamente, encuentran en Europa -o más allá- un destino favorable en el que desarrollar su vida profesional.

3.2.6.- VIDA POLÍTICA Y SINDICAL

En cierta medida, los límites que diferencian las categorías de exiliados y emigrantes económicos no son tan claros y marcados como de entrada podría parecer o, por lo menos, en ocasiones se vuelven más borrosos. En el punto introductorio de la presente tesis doctoral, a la hora de definir nuestro objeto de estudio, ya hemos aludido a las concomitancias o convergencias existentes entre estas dos condiciones y hemos explicado los motivos por los que se ha considerado oportuno estudiar tanto la emigración política como la económica, en vez de decantarnos por una sola de ellas¹⁷⁵⁹. Y es que, tal diferenciación, es inequívoca cuando se contempla la razón de partida del sujeto migrante, pero una vez éste se ha establecido en el país de destino, tal divergencia se vuelve más velada e imprecisa. No obstante, no podemos pasar por alto una disparidad originaria entre el exilio respecto a la emigración y ésta tiene que ver con la diferencia del momento en que se suceden ambos acontecimientos, cuanto menos en lo referente al exilio republicano, realizado en plena Segunda Guerra Mundial y no como ocurrió en los años cincuenta y sesenta, en plena expansión económica y con un estado del bienestar en marcha en los países de destino. Sin embargo, quienes partieron por razones políticas y se asentaron en el extranjero, debieron desempeñar algún oficio, es decir, necesariamente tuvieron que integrarse en empleos, de la misma manera que quienes se marcharon para conseguir un puesto de trabajo y poder satisfacer sus necesidades económicas, en muchas ocasiones entraron en contacto con el sindicalismo o, por lo menos, aquellos que se marcharon en la década de los años sesenta recibieron una educación política de la que carecieron en España. Los lindes, por tanto, son mucho más permeables o maleables de lo que *a priori* podría parecer: exiliados trabajando en el extranjero, emigrados económicos descubriendo la política e implicándose en sindicatos, en la militancia clandestina o asistiendo a manifestaciones en solidaridad para con el pueblo español. Y qué decir de la segunda generación de exiliados, pues ésta, si bien en muchos casos creció al calor de una educación especialmente sensibilizada por la situación política española, ya se encuentra arraigada en la sociedad de acogida, marco en el que ha estudiado y en el que desempeña o desempeñará su carrera profesional. Empero, no podemos cometer la negligencia de obviar que algunos emigrantes de la década de los sesenta eran adeptos a los principios del régimen y nunca se desmarcaron de los mismos; no obstante, también hubo quienes jamás habían sentido ningún interés por la política y adquirieron en el extranjero una concienciación al respecto, ya fuese a través del sindicalismo o del asociacionismo, pues claro está que algunos de ellos se encontraban cercanos a ciertas formaciones políticas.

Realizadas estas puntualizaciones, conviene preguntarnos cuál es el espacio que la cinematografía ha concedido a la vida política de los emigrados y, en tal sentido, podemos afirmar

¹⁷⁵⁹Véase al respecto la presentación de esta investigación y especialmente la página 15.

que, si bien en el caso de aquellos títulos dedicados al exilio la cuestión ideológica y política ocupa sin duda un lugar preeminente, los films concernientes a la emigración económica en pocas ocasiones se acercan a esta temática y, cuando lo hacen, o bien lo valoran muy sucintamente, o casi lo hacen de soslayo. Así, no podemos decir que exista una realización dedicada íntegramente, por ejemplo, a asuntos fundamentales como son el sindicalismo o la militancia en organizaciones políticas clandestinas. Por ello, cobran una especial relevancia unos materiales filmicos que dejan constancia de los tres principales mítines del Partido Comunista de España, nos referimos a aquellos celebrados en París el 20 de junio de 1971, en Ginebra el 23 de junio de 1974 y en Roma el 14 de diciembre de 1975, pues permiten constatar un par de tesis fundamentales: el gran peso que tenía el comunismo entre la comunidad emigrada, muy superior al anarquismo y actuando en muchos casos como sinónimo de antifranquismo; y la curiosa amalgama de asistentes a tales actos, congregándose tanto emigrados políticos como económicos, así como también a personas del interior que se desplazaron expresamente para poder asistir. Por consiguiente, más allá de los discursos que en ellos pronunciaron los protagonistas de los eventos, es fundamental tener en cuenta el público asistente, en la medida en que permite evidenciar la comunión -o casi confusión- que se produce entre quienes partieron por causas políticas o económicas, así como también estaban presentes personas correspondientes a la segunda generación. Una mezclanza, por tanto, que superaba a la propia militancia comunista para hacerse extensiva a una suerte de antifranquismo, un asunto que, naturalmente, cabe comprender en el preciso momento histórico en el que se produjeron estos mítines, así como en el marco de los planteamientos que desplegaron en sus discursos los distintos oradores. Estos temas son, justamente, los que nos ocuparán en este punto, examinando con mayor detenimiento la realización *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971), sin duda la producción más relevante por una serie de causas que ya valoraremos en su debido momento.

Antes de analizar, sin embargo, esta propuesta, así como antes de aludir a las filmaciones existentes relativas a los otros dos mítines y a unos materiales filmicos anteriores, concernientes a otro mitin protagonizado por Dolores Ibárruri en Toulouse en 1947, citemos algunos de los principales títulos que consideran la participación de los emigrantes españoles en el movimiento sindical, así como alguna propuesta que muestra sus actuaciones, realizadas en el extranjero, en solidaridad con el pueblo español. En ese sentido podemos traer a colación algunas películas que meramente aluden a este asunto o bien este tema únicamente aparece en el trasfondo, piénsese con respecto al caso francés en títulos como *Le lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti, 1975-1977), donde puede verse el reparto de *tracts* y se considera la vida política de los emigrantes en relación a la lucha obrera, o bien en *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6eme étage, Philippe Le Guay, 2010), donde una de las *bonnes* españolas, Carmen, es la única que tiene conciencia política

y alude al imperativo de sindicarse. En referencia a los emigrantes en Alemania, podemos mencionar *La memoria interior* (María Ruido, 2002), un film que pretende acercarse a la dimensión biopolítica de los trabajadores españoles en el extranjero, incorporando entre los entrevistados a una mujer que es la secretaria del sindicato del Carbón AG. También en el terreno de la mera alusión podemos citar, con respecto a Bélgica, *Déjà s'envole la fleur maigre* (Paul Meyer, 1960), una propuesta en la que se destaca que el protagonista y un amigo suyo se conocieron en una reunión sindical. Estas realizaciones, a pesar de que no aporten ninguna valoración relevante sobre el sindicalismo, ponen en evidencia que este modo de organización estaba presente o, por lo menos, era conocido por la comunidad española emigrada; sin embargo, existen otros films que nos proporcionan una mayor información al respecto, superando este nivel de la mera alusión. En esa dirección nos referiremos, concretamente, a cuatro títulos: *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2006), *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), *Plans Fixes – Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), y el episodio “Desde las entrañas”, perteneciente a la serie *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007). En relación al primer documental, referido a los emigrantes españoles que se instalaron en Hamburgo, éste integra el testimonio de Adolfo Fernández, un hombre que señala que quienes participaron en la lucha sindical correspondían a aquellos que ya habían tenido implicaciones políticas en España, es decir, ya conocían por propia experiencia la militancia y tenían una educación política. Expone, además, que los sindicatos ofrecían cursos gratuitos de alemán, una cuestión que él desconocía y, cuando tuvo noticia que así era, ya se había pagado una academia para aprender el idioma. Algunos de los testimonios presentes en la segunda película mencionada contradicen, en cierta medida, lo que expone el testimonio de este film, pues las dos protagonistas, Josefina y Leonor, quienes jamás habían tenido ningún tipo de implicación política o sindical en España, se remiten a la conciencia social que desarrollaron en Alemania, en este caso en la ciudad de Núremberg. La primera comenta la importancia que para ella tuvo el entrar en contacto con los sindicatos y, especialmente, con la Juventud Obrera Católica (JOC), una organización juvenil que llegó a presidir; la segunda, expone que tomó conciencia social a causa de las condiciones deplorables en las que trabajaban, aludiendo también a la repercusión que tuvieron, para la comunidad emigrada, ciertos acontecimientos acaecidos en España, sobresaliendo al respecto el Proceso de Burgos, un hecho que dio lugar a distintas manifestaciones y ocupaciones de embajadas y consulados, caso de la de Bonn y el de Múnich. Asimismo, también es preciso traer a colación el testimonio de Victoria, a propósito de la militancia comunista, pues cuenta que muchas chicas, como era su caso, desconocían por completo los postulados del comunismo y, sin embargo, se implicaron en política porque se sentían partícipes de algo y eso les hacía sentirse bien.

Por lo que respecta al tercer título citado, *Plans Fixes – Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), éste gira en torno a la militancia política y sindical de una persona en concreto, Pilar Ayuso, una mujer que perteneció a la ATEES, se implicó sindicalmente y estuvo tras la creación del Centro de Contacto Suizo de Inmigrantes, una plataforma desde la que se luchó por los derechos de la comunidad emigrada en Suiza. Mayor interés tiene, sin embargo, la propuesta aludida en último lugar, es decir, el capítulo “Desde las entrañas”, correspondiente a la serie documental *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007), una entrega a propósito de la emigración española residente en la comarca minera de Lieja, algunos de cuyos testimonios conceden cierta atención al tema que nos ocupa. Así, varios señalan la importancia que para ellos tuvo el poder manifestarse e implicarse en la política sindical, defendiendo el rol que desempeñó Bélgica, junto con Francia o Suiza, en relación a la ayuda que brindaron a España para que pudiera conseguir la democracia. Asimismo, subrayan la solidaridad que mostraron, en variadas ocasiones, para con el pueblo español, destacando uno de los testimonios el envío de dinero que se realizó a las familias de los mineros españoles en el marco de las huelgas de la cuenca de Mieres. Por otra parte, también se menciona que, justamente, los habitantes de Lieja eran apodados “los rojos de la emigración”, incluyendo varias fotografías que evidencian su implicación en manifestaciones en aras de conseguir la libertad de los presos políticos, así como también se comunica la relevancia que tenía, para esta comunidad, Comisiones Obreras¹⁷⁶⁰. Por otra parte, también hay entrevistados que aluden, directamente, a su dimensión militante, señalando que en el contexto del Proceso de Burgos se manifestaron en París, así como también se trasladaron a Ginebra para asistir al mitin del Partido Comunista de España del 23 de junio de 1974.

Algunos de estos títulos, por tanto, también abordan la solidaridad de los emigrantes hacia los españoles residentes en la península, un asunto que se convierte en el tema principal de la propuesta *Le marche (Manifestation) des femmes de Hendaye, le dimanche 5 octobre 1975* (Carole

¹⁷⁶⁰La confederación de Comisiones Obreras tuvo un papel muy destacado entre los emigrantes españoles, un asunto que se destaca, tal como señalamos más adelante, en el propio *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971). Asimismo, también algunos materiales filmicos evidencian este asunto, caso de *Destino Holanda* (Amelia Hernández, Vicky Mas, 1988), producido por el IEE, a propósito de la emigración española en Holanda y en el marco del cual se cede la palabra, entre otros, a miembros de asociaciones de emigrantes, asistentes sociales, profesores y representantes sindicales, sobresaliendo entre ellos Balbino Cuervo, representante de UGT, y G. Ibáñez, representante de CC.OO. en Holanda. También a propósito de la inmigración dirigida a España hay realizaciones que subrayan el papel que ha desempeñado esta confederación, destaquemos al respecto *Somos diferentes, somos iguales: Trabajadores más allá de las fronteras* (1996) o *Premios a la solidaridad* (CCOO, 1999). Por otra parte, ya hemos señalado en otros puntos del presente estudio la importancia que tiene el Centro de Documentación de la Emigración Española (CDEE) de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras, tanto por lo que respecta a los estudios que realizan y/o promueven, como por lo que atañe al fondo que atesoran y, en el cual, tienen materiales filmicos. Por otra parte, algunos de los investigadores de este centro también han intervenido en algunas realizaciones a propósito de la emigración, caso de *España en el corazón* (RTVE, 199?), *Connexions* (Televisió de Catalunya, 2002), *Europa 2002* (Elena Ochoa, 2002) o *Historias de emigrantes* (Fernando González de Canales, 2006), entre otras.

Roussopoulos, Joana Vider, 1975), una realización que se focaliza en el despliegue de las mujeres que, desde toda Francia, se trasladaron a Hendaya para protagonizar una manifestación en protesta de las ejecuciones de cinco militantes vascos. El film, además, también penetra en la dimensión emigrante de quienes asisten al acto, cediéndoles la palabra para que cuenten cómo se encuentran en este país; se refleja, por tanto, la lucha y solidaridad de los emigrantes residentes en el exterior para con los españoles del interior.

Por otra parte, también hay toda una serie de materiales que derivan de la vida asociativa de la emigración española, pues existen propuestas hechas por distintos centros o por miembros de éstos, así como también se han realizado, posteriormente, películas que se acercan a estas organizaciones. Sin embargo, que éstos documentos sigan una línea u otra, o tengan una mayor o menor carga ideológica, evidentemente es una cuestión que deriva, en cada caso, de los centros de los que procedan. Empero, al visionarlos y revisarlos se advierte que éstos, principalmente, giran en torno a bailes y festejos, en vez de preocuparse por otro tipo de asuntos que podrían convenirnos en este punto, de ahí que hayamos considerado este tema en el apartado “¿Retorno o establecimiento definitivo? Relaciones sociales, identidad nacional y asociacionismo”¹⁷⁶¹.

Si nos referimos, a continuación, a los mítines más destacados del PCE en relación al tema que nos ocupa, empecemos por señalar el caso de uno mucho más secundario que los tres principales que consideraremos más adelante; nos referimos al protagonizado por La Pasionaria en Toulouse en 1947 y del que existen dos filmaciones francesas mudas: *Meeting à Toulouse en présence de Dolores Ibarruri* (1947) y *Meeting de la Pasionaria à Toulouse* (1947), siendo la segunda citada, de sólo 7 minutos, una versión corta de la primera, cuya duración es de 23 minutos. Este evento, celebrado el 20 de julio de 1947 en el Parc de Sports de Toulouse, reunió, según la prensa comunista, a unas 60.000 personas, evidenciando la importancia que tenía esta ciudad para los españoles vinculados al exilio y mostrando la congregación de la militancia dispuesta a asistir a tal acto. Así, el film muestra tanto la llegada de personas como atiende a los carteles colgados en el centro de la ciudad para anunciar el evento; en relación al acto en sí, incluye imágenes de los españoles cantando y bailando en el lugar donde se desarrollará el mitin, se recoge la llegada de delegaciones regionales de comunistas, la intervención de un primer orador y luego el discurso de la Pasionaria, quien una vez ha terminado recibe flores de parte de los militantes. Ambos documentos pueden consultarse, presencialmente, en *Ciné-Archives*, es decir, en el fondo audiovisual del Partido Comunista Francés, siendo posible visionar en línea el material de 7 minutos de duración¹⁷⁶², de ahí que hayamos optado

¹⁷⁶¹Véanse al respecto las páginas 1032-1055 del presente estudio; asimismo, también hemos aludido a algunos materiales en las páginas 801-803.

¹⁷⁶²El film puede visionarse en el siguiente enlace: <http://www.cinearchives.org/Catalogue-d-exploitation-MEETING-DE-LA-PASIONARIA-A-TOULOUSE--494-129-0->

por adjuntar algunas imágenes de éste en concreto, las cuales permiten ver cuál era el ambiente que había en tal acontecimiento [Fig. 304-309]



Fig. 304



Fig. 305



Fig. 306



Fig. 307



Fig. 308



Fig. 309

Sin embargo, más allá del interés que puedan tener estas propuestas a propósito de la implicación política de los emigrantes, el film más relevante de todos es el que ahora estudiaremos, es decir, el *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971), registro de un evento fundamental en términos históricos; una realización a la que ya aludimos en el bloque dedicado al exilio pero cuya consideración pospusimos al presente apartado. Tal decisión obedece a la especial significación que tiene este documento en la medida en que evidencia la congregación no sólo de exiliados, sino también de sus descendientes, de emigrados políticos que partieron durante el Franquismo, de emigrados económicos e incluso de resistentes del interior que viajaron simplemente para asistir al acto. No obstante, este mitin y, en consecuencia, también el documento filmico que de él deriva, no colocan tanto el acento en el pasado, en la Guerra Civil y en la Retirada, como en el presente y, especialmente en el futuro; dicho de otra manera, a pesar de que en este encuentro participen eminentes exiliados y, de hecho, todo él pivote en torno a las figuras de Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo, justamente las palabras de éstos evidencian la preocupación por el momento actual y por el futuro del Estado Español. No se trata, por consiguiente, de rendir un homenaje a quienes lucharon por la República, sino de mirar hacia

1.html?ref=3dd87ab14538426a3fcd9c93d3579014 Éste también puede consultarse, presencialmente, en los *Archives françaises du film*, en *Forum des Images* y en los *Archives Départementales de la Seine-Saint-Denis*.

adelante en un instante en el que se hacía patente que la dictadura perdía empuje y fuerza, pues no olvidemos al respecto cuán reciente era el Proceso de Burgos.

Más adelante ya atenderemos a las causas que impulsaron la decisión de celebrar este evento, así como abordaremos el contenido y finalidades del mismo; empero, antes es preciso que especifiquemos en qué términos vamos a interesarnos por este film o, dicho de otro modo, cuáles son los aspectos que subrayaremos del mismo. En ese sentido tenemos que señalar que, dado que su consideración debe comprenderse en el marco de un estudio sobre las imágenes fílmicas de los españoles emigrados en Europa, aquello que nos interesa abordar de dicha propuesta estriba, fundamentalmente, en la importancia que tiene este documento en tanto que congregación de españoles del interior y del exterior. Así, atenderemos a las palabras de aquellos que vienen de fuera y a la significación que para ellos supone asistir a tal acto, valoraremos cuál es el lugar que Santiago Carrillo y La Pasionaria conceden a estos españoles en sus discursos y examinaremos cuál es el futuro que proponen para el Estado Español y bajo qué perspectiva se aproximan al pasado vinculado a la Guerra Civil.

Por otra parte, a pesar de que no sea objetivo de esta investigación atender a la genealogía de este film, un asunto que ya ha sido abordado por parte de algunos estudios¹⁷⁶³, consideramos oportuno aludir brevemente a ello, aunque sólo sea para poder contextualizar la propuesta tal como es debido. En tal sentido cabe destacar que en los propios créditos de ésta consta que la producción corrió a cargo de Pere Ignasi Fages, mientras que la realización se debe a Pere Portabella, Carles Durán, Manel Esteban, Brigitte Dornés y el colectivo Dynadia de París. Tales datos, sin embargo, son plenamente inexactos, pues si bien es cierto que todos los mencionados estuvieron involucrados en este proyecto, hay ciertas inexactitudes; Pere Portabella, por ejemplo, no podía viajar al extranjero al carecer de pasaporte, siendo Manuel Esteban la única persona que, en realidad, tenía suficiente bagaje como para trabajar de cámara¹⁷⁶⁴. Asimismo, la figura de Brigitte Dornés tuvo un papel especialmente destacado en relación a la tarea del montaje, debiendo precisar que el film fue editado en España, una decisión que resulta muy interesante en relación al tema que nos ocupa, pues tal como indica Pere Fages: “*Además volíem que el film es muntés a l'interior, no volíem que fos un acte de l'exili, pels que estàvem aquí era important demostrar que la oposició al franquisme, l'oposició que naixia dintre del país i que es desenvolupava dintre del país i que una cosa era la*

¹⁷⁶³Destaca especialmente la aportación de Vicente Sánchez-Biosca al respecto, así como los comentarios de Josep Torrell y las declaraciones de Pere Fages, incluidos en la edición en DVD que se le dedicó a este film en el marco de la serie documental *Crònica d'una mirada* (Manuel Barrios, 2004). Por lo que atañe a las referencias bibliográficas de los textos de los autores mencionados, éstas son las que siguen: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Santiago Carrillo 1971. Políticas en transición y transferencia”. *Kamchatka*, núm. 4, diciembre 2014, pp. 165-188; TORRELL, Josep: “El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo”. *El Viejo Topo*, núm. 281, 2011, pp. 56-62.

¹⁷⁶⁴TORRELL, Josep: “El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo”, *Op. Cit.*, p. 62.

*guerra i els supervivents i els exiliats, però que les decisions, la direcció, la batuta es tenia que portar des dels moviments de masses que començaven aquí*¹⁷⁶⁵. Por consiguiente, era fundamental inscribir la realización en el marco de la lucha antifranquista que se realizaba desde el interior y no como fruto de las acciones emprendidas desde el exterior; asimismo, cabe subrayar que el PCE no tuvo control sobre la realización, pues únicamente tenía autoridad sobre la decisión de mantener en el anonimato algunas de las personas que en ella aparecían, una cuestión muy significativa en relación al caso de aquellos que luego debían retornar al Estado Español.

Sin embargo, tal como ya hemos advertido, no estudiaremos el origen del proyecto y no lo haremos, en parte, porque el interés de nuestro estudio nos conduce por otros derroteros, pero también porque este asunto ya ha sido muy bien investigado por Vicente Sánchez-Biosca y, por tanto, podemos remitir al lector a sus aportaciones¹⁷⁶⁶. Por ello, destaquemos simplemente que este autor, en sus indagaciones, expone que la comisión organizadora del mitin determinó su realización y le encomendó a Federico Melchor, quien fuera el encargado de prensa y propaganda, que hiciera los trámites precisos para llevarlo adelante. El contacto con Pere Fages se realizó a través de Andrés Sorel y, después de varias gestiones que no llegaron a buen puerto, finalmente el proyecto siguió adelante. Más allá de asuntos relativos a cuestiones monetarias y al régimen o no de coproducción, aquello que nos interesa subrayar es que también en él participó el colectivo francés Dynadia, muy cercano al Partido Comunista Francés, posteriormente transformado en Unicité e integrado al partido en 1976¹⁷⁶⁷.

Pues bien, una vez ubicado de manera muy sumaria el origen del film, acto seguido procede situarlo contextualmente para poder comprender, a la luz del panorama histórico y político del momento, las intenciones que yacen detrás de esta propuesta. En ese sentido es fundamental tener en cuenta la invasión de Checoslovaquia en 1968 y el gran impacto que tuvo en los diversos partidos comunistas europeos ante las posiciones de corte imperialista, en la senda del denominado eurocomunismo, en las que llegaría a derivar el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS). Ante tal situación, el PCE sentía la necesidad de evidenciar su distanciamiento con respecto a los postulados defendidos en la Unión Soviética, así como también, al mismo tiempo, hacer visible la unidad del partido frente a la escisión de Enrique Líster, acaecida en 1970. Así, resultaba necesario exhibir públicamente la fortaleza de la formación, subrayando, a su vez, la importancia del

¹⁷⁶⁵Palabras pronunciadas en el DVD número 3 de la citada serie documental *Crònica d'una mirada* (Manuel Barrios, 2004).

¹⁷⁶⁶SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Santiago Carrillo 1971. Políticas en transición y...”, *Op. Cit.*, p. 166-171.

¹⁷⁶⁷Véase al respecto BARTOHNAT, Céline: “L’expérience Unicité ou l’émergence de la communication audiovisuelle du Parti communiste français (1968-1976)”. París: Coloquio Usages militants de la technique: technologies, médias, mobilisations, Université Paris I, 2009, disponible en: http://chs.univ-paris1.fr/Collo/09-CBarthonnat_Unicite.pdf

planteamiento del Pacto para la Libertad -siguiendo con la idea ya manifestada desde 1956 de la llamada reconciliación nacional- y exponer, también, conceptos clave como la amnistía, las reivindicaciones de gobierno provisional y la convocatoria de elecciones a cortes constituyentes. Por lo que respecta al papel que desempeñó Francia en tal congregación, cabe decir que, de un tiempo a esta parte, el Partido Comunista Francés ya había comenzado a desarrollar una campaña de solidaridad con el Estado Español, una propuesta que se apoyaba en figuras como Jacques Duclos y Georges Marchais, ambos dispuestos a colaborar con el PCE en la realización de dicho evento. Asimismo, debemos añadir que este mitin se inscribe en la celebración de una semana de solidaridad con España que tuvo lugar desde el domingo 13 hasta el domingo 20 de junio de 1971, constituyéndose en una suerte de corolario de estos actos.

Una vez ubicada esta producción, tanto en términos de su realización como en relación a las intencionalidades que residían tras el acto, atendamos a continuación al propio contenido de la misma. Para hacerlo, tal como ya hemos indicado previamente, nos centraremos en la cuestión migratoria, es decir, observaremos tanto el papel que en ella ocupan los españoles residentes en tierra extranjera como en el lugar que se les concede -a ellos y a los exiliados- en los discursos de Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri. Sin embargo, precisemos que, ya desde el propio inicio, el film pone de manifiesto su voluntad de dejar constancia no sólo de los discursos de las figuras más destacadas, sino que aspira a constituirse en testimonio de todo el acto; por ello, comienza mostrando imágenes del espacio donde se celebró, es decir, del parque de Montreau, ubicado en Montreuil, en la región de la Île-de-France y, más concretamente, en el departamento del Sena-San Denis y en el distrito de Bobigny. Así, el espectador asiste a cómo se prepara el entorno para la celebración de este evento, pudiendo ver cómo sacan de una caja la hoz y el martillo que posteriormente colocaran en una tarima que ahora aún están pintando, así como se muestra la pared con el eslogan del mitin y partes del entarimado. Esta idea de integrar el entorno estará siempre presente, tanto por lo que respecta al antes como al durante y el después, pues mientras la Pasionaria y Carrillo pronuncian sus discursos a la multitud, en numerosas ocasiones la cámara merodea entre las figuras y los rostros que constituyen la muchedumbre que asiste al evento. Igualmente, también se concede una especial atención a las palabras que pronuncian los líderes del partido al margen de aquellas que exclaman en el mitin, pues es justamente en esas frases donde éstos pueden justificar, con más tiempo y quizás menos retórica, los posicionamientos defendidos de manera exaltada al calor de la multitud. Y en esta misma senda es la que creemos oportuno ubicar la voluntad de dar la palabra a los emigrantes que llegan a París para asistir a este evento y que aparecen al comienzo del film. Así, vemos una estación de trenes completamente inoperativa, pues sólo llegan aquellos que transportan a los españoles, evidenciando la solidaridad existente entre los partidos comunistas de España y Francia: se trata de una circulación excepcional de ferrocarriles en el marco de una jornada

de huelga convocada por parte de los sindicatos ferroviarios. Varios son los planos que nos ofrecen imágenes de españoles totalmente conmovidos y no sólo por reunirse, procedentes de varios países y, por consiguiente, compartir en comunión opiniones políticas, encontrándose presencialmente aquellos del interior y del exterior, sino que también, en muchos casos, la emoción se debe, según certifican sus propias palabras, a poder escuchar a la Pasionaria. El metraje, sin duda, transmite la sensación de júbilo, así como también, en esta ocasión, conecta con la Guerra Civil española, pues un grupo canta una canción emblema de los republicanos como es “El paso del Ebro” [Fig. 310-312].



Fig. 310



Fig. 311



Fig. 312

Pero más allá de estas imágenes colectivas, también se concede la palabra a individuos en concreto, recogiendo exactamente el testimonio de cinco personas, comenzando por el caso de una mujer que responde a la pregunta sobre su procedencia indicando que viene de Lieja y añadiendo que se han desplazado para a ver a Dolores Ibárruri. En segundo lugar, se muestra a un grupo que desenrolla una pancarta que dice lo siguiente: “No venimos pagados como en la Plaza de Oriente”



Fig. 313



Fig. 314

[Fig. 313]. En tercer lugar, otro hombre, procedente de Lieja, explica la importancia que creen que tiene este acto para la cultura de la emigración, pronunciando exactamente las siguientes palabras: “Venimos a esta concentración de españoles que es una protesta en general de los españoles de la emigración y parte integrante de España y por lo tanto nosotros de Lieja venimos 600” [Fig. 314]. En cuarto lugar, se insiste en el gran interés que tienen los presentes en ver a la Pasionaria, una cuestión que, como señalaremos, no es en absoluto baladí en este contexto, expresando uno de ellos al respecto lo siguiente: “Venimos a ver a Dolores Ibárruri porque tenemos una gran ilusión en verla porque nunca la hemos visto”. En quinta y última posición tenemos la intervención más destacada de todas, en este caso a cargo de un hombre cuyo rostro ha sido cubierto para así poder

mantenerlo en el anonimato [Fig. 315], quien a la pregunta del entrevistador francés acerca de cuántos llegan en un tren, procedente de Toulouse, responde que unas cuatrocientos ochenta o quinientas personas. Acto seguido, se le interroga sobre qué representa para él, personalmente, venir a París a escuchar a la Pasionaria y a Santiago Carrillo, una pregunta que responde atendiendo más al presente y al futuro que no al



Fig. 315

pasado, un pasado que comprendería desde la contienda hasta la actualidad de 1971. Una posición muy acorde, como veremos, a la actitud manifestada por parte de los líderes del acto; exactamente responde en los siguientes términos: *“Representa un acto político muy importante en estos momentos, ¿verdad? En unos momentos en España de una situación política de vacío de expectativas, donde las cosas no están determinadas en función al postfranquismo, donde los problemas de secesión no están resueltos, y un acto tan importante del Partido Comunista y de porqué y las fuerzas de la oposición puede dar un empuje a la situación política y plantear lo que puede ser mañana España, la solución política, y empujar hacia un entendimiento a todas las fuerzas de la oposición. Yo creo que esta tarde Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo harán planteamientos políticos muy serios en relación a España, ¿verdad? Muy fundamentales pienso, no puedo decirlo antes que sean hechos, pero que serán planteamientos en situación a la unidad de las fuerzas antifranquistas y en relación a la solución después de Franco y, en fin, la solución para el futuro político y democrático para España”*.

Pues bien, he aquí una buena síntesis de las expectativas depositadas en el mitin, así como también un buen resumen de las intencionalidades del mismo. A continuación, el film sigue incluyendo imágenes de personas situadas en los andenes, así como se ofrece una vista de la estación de Austerlitz [Fig. 316] y de los españoles observando un cartel de la ciudad; igualmente, se capta gente dirigiéndose hacia el mitin sosteniendo



Fig. 316

todo tipo de materiales reivindicativos y pancartas. Poco más tarde, la realización concede la atención a la historia del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), así como a las reivindicaciones del pueblo gallego; empero, dado el objetivo de nuestro estudio, es preciso que ahora, por un momento, dejemos de lado este film y efectuemos una breve digresión para atender a la versión corta del mismo, concretamente nos referimos a aquella de 16 minutos de duración

conservada -y consultable en línea- en *Ciné-Archives*¹⁷⁶⁸. Ésta, es muy plausible que fuera creada, al parecer de Vicente Sánchez-Biosca, para su proyección en la *Fête de l'Humanité* de 1971¹⁷⁶⁹, es decir, se trataría de una versión que incluye aquello que se considera que merece la pena exhibir en el marco del comunismo internacional. Pues bien, este documento derivado, si bien naturalmente ha desechado mucho material presente en la película que valoramos, concede una importante atención a la llegada de los españoles; de hecho, los seis primeros minutos están destinados a este asunto, así como también se detiene en las pancartas y materiales que llevan o en la llegada al parque e instalación. Así las cosas, no atiende propiamente a los líderes políticos hasta el minuto nueve con la llegada de Dolores Ibárruri, es decir, hasta muy adelante del metraje si tenemos en cuenta que sólo quedan siete minutos para que termine el film. En realidad y, a diferencia de la otra versión, ya se incluye al comienzo una cartela que alude de manera directa a la procedencia variopinta de los españoles que asisten a este evento, fruto de su emigración a diversos países de Europa; exactamente ésta reza lo siguiente: “*Le 20 juin 1971, à l'appel du Parti communiste français et du Parti communiste d'Espagne, des dizaines de milliers d'espagnols venus d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande, de Suisse, de la France entière et d'Espagne se sont réunis à Paris pour écouter Dolorès Ibarruri, 'la passionaria', Jacques Duclos, Santiago Carrillo et Etienne Fajon, dans le cadre de la semaine de solidarité avec le combat du peuple espagnol contre la dictature franquiste, pour l'amnistie, pour les libertés*”. La presencia de intertítulos continua a lo largo de la realización y, precisamente, juegan un papel relevante por lo que concierne a la emigración, pues a diferencia del otro film, se precisan, por medios de éstos, los horarios de llegada y las diversas estaciones; en definitiva, se evidencia, indirectamente, el necesario despliegue de equipos de rodaje para poder cubrir este acto y su preparación. En ese sentido, el primer intertítulo nos indica cuándo y dónde se ubica la acción: “*5h30 Gare d'Austerlitz*”, mostrando imágenes de la estación, así como un grupo de emigrantes que estudia el plano del metro parisino, contenidas también en la otra realización, y varios de ellos andando por la calle. Pero también a las “*12h5 Gare du Nord*” se recoge la llegada de un tren, presentando las mismas imágenes que en el otro film y abarcando el descenso de los emigrantes a la aduana y el despliegue de una pancarta que indica “*No venimos pagados como en la plaza de Oriente. Viva el Partido comunista español*”. “*12h45 Gare du Nord*” corresponde al tercer episodio, en este caso mostrando otro tren que entra en la misma estación y un hombre que saluda desde el propio ferrocarril, precisamente aquel con el que se inicia la parte

¹⁷⁶⁸El film puede visualizarse por completo en el siguiente enlace: <http://www.cinearchives.org/Films-447-555-0-0.html> Por otra parte, del film que valoramos con detenimiento también se hallan varios descartes en los *Archives Départementales de Seine-Saint-Denis*.

¹⁷⁶⁹SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Santiago Carrillo 1971. Políticas en transición y...”, *Op. Cit.*, p. 179.

dedicada a las llegadas de emigrantes en el otro film, incluyendo asimismo los abrazos entre los recién llegados, presentes también en la otra realización.

“13h15 Gare de Lyon” corresponde a la última parte a propósito del traslado de emigrantes para asistir al mitin, pudiendo ver, en este caso, un tren cuya procedencia es Lausana, una información que conocemos gracias a las palabras emitidas por los altavoces de la SNCF, un fragmento también incluido en la otra realización, mostrando a gente descendiendo del ferrocarril y entonando “El paso del Ebro”; se



Fig. 317

presentan, por consiguiente, las mismas imágenes que en el otro caso, pero también aparece metraje ausente en el otro film. Justamente en relación a nuevo material destaca la entrevista que se realiza a un hombre que acaba de llegar, quien indica que de Suiza han venido unos seiscientos o setecientos españoles¹⁷⁷⁰ [Fig. 317]. Luego el film ya pasa a tratar otros asuntos, muchos menos que en la otra realización, e inserta, acto seguido, el siguiente intertítulo: “14h Mairie de Montreuil”, pudiendo ver a gente dirigirse hacia el parque de Montreuil y, posteriormente, ya en este espacio, puede verse a un hombre vendiendo “Mundo Obrero” -no en balde el principal órgano del partido en la clandestinidad-, gente sosteniendo pancartas y unos jóvenes cantando la canción “A la mina no voy” -también presentes en el otro film-, una tonada que acompaña diversos planos relativos a la multitud que asiste al evento. El siguiente episodio, precedido por el intertítulo “15h Parc Montreuil” es el que se corresponde propiamente al desarrollo del mitin, incluyendo la llegada de la Pasionaria, su saludo, el canto que ésta propone de “La Internacional” y luego, mediante imágenes fijas y texto superimpreso, se procede a resumir, de manera sumamente sucinta, quienes fueron los participantes en el mitin y se recogen, en un par de líneas en cada caso y casi a modo de eslogan, las intervenciones de Jacques Duclos, Santiago Carrillo y finalmente Dolores Ibárruri¹⁷⁷¹. En conclusión, podemos afirmar que en este caso todavía se concede una mayor atención a la llegada

¹⁷⁷⁰Exactamente el diálogo se desarrolla del siguiente modo: Entrevistador: “D’où est-ce que vous venez-là?” / Entrevistado: “De la Suisse.” / Entrevistador: “Vous êtes combien?” / Entrevistado: “Je ne sais pas. Environ 600-700.” / Entrevistador: “Tous espagnols?” / Entrevistado: “Tous espagnols.”

¹⁷⁷¹Según esos textos a modo de síntesis, la intervención de Jacques Duclos se refiere al soporte francés en relación a la lucha antifranquista, la de Santiago Carrillo se focaliza en la amnistía de los presos políticos y exiliados, y la de Dolores Ibárruri se centra en la necesaria solidaridad de todos para con el pueblo español. Más exactamente los textos escritos en el film son, en cada caso, los siguientes: “Nous affirmons, un appui actif à la lucide et courageuse lutte que livrent, contre la dictature et pour la liberté, les communistes espagnols et l’ensemble des forces démocratiques”, por lo que a Duclos se refiere; “Nous exigeons, l’arrêt de la répression, la libération de tous les prisonniers politiques et l’amnistie totale pour les prisonniers et exilés politiques”, en relación a Santiago Carrillo; “Nous appelons, tous les travailleurs, tous les démocrates, hommes et femmes, jeunes et vieux, à intensifier dans la plus large union leur solidarité avec le peuple espagnol”, en el caso de Dolores Ibárruri.

de los emigrantes y a la Pasionaria en detrimento del resto, pues Santiago Carrillo casi está ausente en esta propuesta, algo notablemente distinto de lo que sucede, como veremos, en la otra realización. En esa, si bien la Pasionaria funciona como una figura legendaria cuya presencia suscita una gran emoción entre los asistentes, los pareceres de Santiago Carrillo cobrarán una gran significación y Dolores Ibárruri se convierte en el soporte, en el aval, que permite otorgar confianza y protagonismo a Carrillo, quien ya desempeñaría un papel fundamental en el partido y se transmutaría en su absoluto protagonista en el marco de la Transición.

Tras este breve *excursus* dedicado a esta propuesta derivada de la que nos concierne, volvamos a nuestro análisis del film que nos ocupa, pues además de las secuencias dedicadas al PSUC y a las reivindicaciones gallegas, también se dedica una buena atención a mostrar la preparación de los materiales informativos y reivindicativos que acompañarán el acto. No obstante, aquello más interesante, casi por su dimensión antropológica, son las imágenes que la realización ofrece de la congregación de los españoles en un comedor, pudiéndoles ver comiendo en las mesas, pero también festejando la ocasión tocando instrumentos, gaita y pandereta, por un lado, así como la guitarra, por otro, y bailando. Existe, por tanto, una clara intención de subrayar la dimensión jaranera de la reunión de españoles, así como la algazara que se genera en este espacio fruto del júbilo de la comunión de los emigrantes y que, en este caso, poco o nada tiene de político; sin embargo refleja, con mucho acierto, parte del ambiente y actitud de los asistentes [Fig. 318-319], evidenciando una atmósfera muy plural y rica en términos generacionales, una cuestión que también se advierte más adelante a propósito de las imágenes relativas a la multitud que se encuentra reunida en el parque de Montreau.



Fig. 318



Fig. 319

Acto seguido, la película concede protagonismo a tres testimonios, en este caso no correspondientes a personas anónimas a sino tres figuras con nombres y apellidos, concretamente nos referimos a Josep Moix -presidente del PSUC-, Francisco Antón -responsable, cuando estalló la guerra, del Comité Provincial del Partido Comunista de Madrid y Comisario de la Defensa de

Madrid- y Melquísedez Álvarez -encarcelado 27 años-. Con la salvedad del segundo mencionado, los otros redundan en una idea que ya hemos apuntado al comienzo de este punto, correspondiente a la importancia que se concede en este acto, no tanto al pasado, sino al futuro, de ahí que ambos aludan a lo que denominan juventud o generaciones actuales. En el caso del primero, éste apela a los jóvenes al contar su propia trayectoria como exiliado en Francia, México, nuevamente Francia y Checoslovaquia, explicando que éstos probablemente no conocen el periodo anterior a la República y a la conquista de la misma en 1931, afirmando que existe un gran interés en silenciar este tema y estimando oportuno dirigirse a ellos para que comprendan que, sólo teniendo derechos civiles, libertades políticas y sindicales, un pueblo puede desarrollarse en libertad. Por ello los interpela, porque cree que cabe aprovechar este momento tan propicio para luchar por la democracia, recordando la experiencia de la República y velando por evitar que les impongan una monarquía¹⁷⁷². En el caso del tercero, éste se focaliza sobre todo en la represión y en la solidaridad necesaria hacia la gente que se halla en las cárceles, considerándoles héroes, pero afirmando que lo importante no son estos adalides en sí sino por qué han existido, pues han conservado su confianza en la capacidad revolucionaria de las masas y en el combate constante, añadiendo que es fundamental que las generaciones actuales entiendan esta lucha, quienes la han hecho y el porqué¹⁷⁷³.

A continuación, todo el protagonismo recae en el público que asiste a la congregación, proporcionando el film varias vistas de la apabullante multitud -se calcula que asistieron al acto unas 50.000 personas- [Fig. 320] y se concede, de nuevo, la voz a los españoles que se encuentran entre el público. De hecho, tal como ya hemos destacado previamente, la concurrencia obedece, fundamentalmente, a



Fig. 320

¹⁷⁷²Transcribimos a continuación la parte más sustantiva de su intervención en relación a la juventud: “*Jo, doncs, si m'adreço als joves, torno a repetir, es perquè ells, pel seu propi interès, pel seu propi esdevenidor, que procurin, ara hi ha un moment propici a Espanya, no és com fa deu anys, ni quinze, ni com fa vint anys, hi ha moltes més publicacions i es publiquen moltes coses des del punt de vista històric, des del punt de vista social de les coses que han ocorregut al nostre poble i que, independentment de les persones que hagin tingut càrrecs en el nostre país, lo que interessa és quina evolució hi ha hagut, quin desenvolupament hi ha hagut, perquè compreguin bé i tinguin una noció exacta del que ha significat el període republicà com un avenç, com un salt que haviem fet des de la República. Dic de la monarquia a una república i que ara tot fa semblar, tot fa just maliciar de que la que ens volen imposar de nou és encara una monarquia molt menys popular qui hi podia haver abans, molt menys, menys simpatia del poble de la que hi havia abans*”.

¹⁷⁷³En cuanto a la referencia exacta a las nuevas generaciones, éste dice lo que sigue: “*Es interesante para las generaciones actuales que comprendan que en ningún momento ha sido arriada la bandera de lucha, que los hombres más significativos del movimiento obrero han sabido enfrentarse a los tribunales como lo ha hecho Armazabal, como lo ha hecho Larrañaga, que no han tenido inconveniente en escupir a la cara de sus jueces por qué luchaban y cómo el franquismo había sido una lacra que ha retrotraído nuestro país cincuenta años atrás*”.

una mezcla de españoles emigrados por razones tanto políticas como económicas, así como también integra a algunos del interior que se han desplazado para poder asistir al acontecimiento.

En concreto se da la palabra a no menos que once personas y, precisamente, éstas aluden a la causa de su partida de España, evidenciándose esa comunión entre los exiliados y los emigrados, todos ellos preocupados por el futuro del Estado Español. Por lo que respecta a sus procedencias, un par de ellos afirman venir de Holanda y uno especifica ser oriundo de Albacete, añadiendo que reside en ese país desde hace siete años *“porque no puedo vivir en España por la economía, por la Dictadura que tenemos que no nos deja vivir”*; a la misma pregunta del porqué de su partida, el otro responderá que se marchó *“por lo que la han abandonado todos, por el asunto del trabajo. Los obreros de España tengo que decir como diremos todos aquí que habrá que luchar hasta última hora por conseguir algo”* [Fig. 321]. Otro de los emigrantes dice ser de Badajoz, mientras otro cuenta que es de Sevilla aunque vive en Francia, siendo este último el que más información aporta sobre qué piensa de la necesidad de partir y del rédito que de la emigración ha sacado el Franquismo, precisando a su vez que tiene la impresión de que el régimen ya está en su fase final; más exactamente, después de mencionar que se marchó de España en 1963, articula lo siguiente: *“Bueno, vivía en Sevilla a última hora porque yo ya me tuve que expulsar del pueblo donde vivía por parte de trabajo. Ahora ha lanzado tres millones de obreros de lo más joven, de lo más productivo que podía haber en el país y los ha lanzado a la emigración, a que sirvan a estos países para de ello obtener unas divisas donde le permitan mantenerse en el poder, pero esto en muy poco tiempo se le va a terminar al régimen de Franco porque se dio la mano con Hitler y Mussolini para aplastar la República Española que vino sin un derramamiento de sangre y todo esto”*.

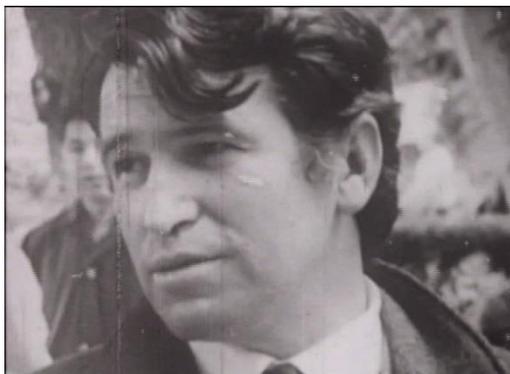


Fig. 321

Por tanto, éstos corresponden, claro está, a los emigrantes económicos, pero también se recoge el testimonio de exiliados; uno de ellos, por ejemplo, cuenta que lleva treinta y dos años viviendo en Francia a causa de su lucha contra el Franquismo, así como otros explican episodios de su vida que conectan a la perfección con aspectos abordados en el bloque del exilio. Destaquemos, en ese sentido, a uno de ellos que alude a su paso por un campo de trabajo forzado y a numerosas detenciones; otro, un catalán del barrio de la Torrassa de Hospitalet de Llobregat, quien de joven militó en las Joventuts d'Estat Català, menciona su participación en la resistencia francesa y su ulterior deportación a Alemania, logrando escaparse y formando parte del maquis dos años, participando en los combates de la liberación del Valle de Arán y haciendo de guía para enviar a compañeros al interior. Otro, un albañil catalán de formación anarcosindicalista, cuenta que militó

en la CNT y luego en la UGT, ocupando importantes cargos sindicales y siendo responsable de las patrullas de control; con todo, indica que, en su condición de exiliado, no ha podido regresar al país.

Cuatro personas más constituyen testimonios especialmente relevantes, la primera de ellas por aludir a un asunto que hemos abordado en el bloque del exilio y que tiene que ver con la expulsión de Francia de ciertos españoles, destacando exactamente lo siguiente: “*Vuelvo a Francia después de haber vivido veinticinco años, fui expulsado después de hacer la resistencia francesa y de haber tenido un diploma del gobierno francés como que merecía respeto de todo Francia y después he sido expulsado diciendo que yo era un peligro para la seguridad del país cosa que me parece injusta de todo puesto que yo lo di todo por Francia*”; considera, además, que este mitin será fundamental para la liberación de España. El segundo entrevistado a destacar es especialmente significativo en tanto que, a pesar de ser un exiliado de 1939, exterioriza su preocupación por los obreros de la SEAT, evidenciando su implicación con la realidad contemporánea del país y dirigiendo “*Una salutació cordial al PSUC de Catalunya per la seva defensa i la propagació de la solidaritat dels obrers de la empresa SEAT, de tot cor, un exiliat del 39*”. El penúltimo de ellos descolla en la medida en que, en tanto que hijo de un exiliado, se refiere a la segunda generación; el último, por su parte, aborda cuándo regresará transmitiendo una idea que, como ya hemos destacado en repetidas ocasiones, era muy popular entre los exiliados: “*La dejé en el 39 y no he vuelto todavía ni volveré mientras no haya un régimen de libertad y de justicia en nuestro país*”.

Tras conceder la palabra a los exiliados, la atención recae en una figura clave en términos históricos, el poeta y preso político Marcos Ana, quien más allá de hablar de su situación personal, aboga por la solidaridad hacia los reclusos. En relación al tema que nos ocupa, alude a su papel como director de un comité de solidaridad con el pueblo español y comenta la existencia de varios comités ubicados en todas partes del mundo, refiriéndose, por tanto, al apoyo que los españoles que reciben desde el exterior¹⁷⁷⁴.

¹⁷⁷⁴Más exactamente alude a ello en los siguientes términos: “*En París dirijo un comité de iniciativa y de solidaridad con el pueblo español, tengo contacto con infinidad de hombres y mujeres de comités antirepresivos que están repartidos por el mundo. Yo pienso que los hombres, los españoles que nos encontramos obligados a vivir fuera de España, sentimos a veces como un peso en la conciencia de no poder estar en la primera línea de fuego y creo que el único puente que nos puede unir a los españoles del interior, a nuestros hermanos del interior, es precisamente el puente de la solidaridad y así estoy dedicando actualmente todos mis esfuerzos y todas mis energías. Te repito, aunque en España los compañeros, nuestros hermanos, pues combaten en primera línea de fuego, aquí en el extranjero hacemos todo lo que nos es posible y tratamos de comprometer y movilizar; de convocar al mayor número de fuerzas posibles en la lucha contra la represión, sobre todo por la amnistía política general y por la libertad de España*”.



Fig. 322



Fig. 323

Justo a partir de este punto es cuando la atención del film vira hacia el mitin propiamente, mostrando imágenes de la multitud en el césped [Fig. 322], así como también de un grupo entonando la canción popular colombiana “*A la mina no voy*”, asimismo presente en la versión de 16 minutos que parte de esta propuesta [Fig. 323]. Seguidamente, se atiende a la emotiva llegada de la Pasionaria -no olvidemos que no había protagonizado un acto público de este tipo desde finales de la década de los años cuarenta, viajando en esta ocasión desde la Unión Soviética gracias a una autorización especial-, siendo aclamada por la muchedumbre y abrazada por sus allegados. Una vez en el estrado y tras saludar, conmovida, al gentío, les propone entonar “*La Internacional*” [Fig. 324], ofreciendo el film imágenes de la multitud de pie cantando [Fig. 325-326].

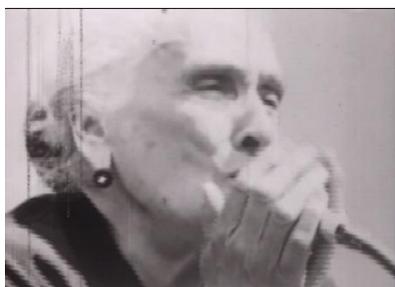


Fig. 324



Fig. 325



Fig. 326

A continuación, es el turno de Jacques Duclos, es decir, uno de los principales dirigentes del Partido Comunista Francés y responsable de la organización en la clandestinidad durante la Ocupación, quien se encarga de subrayar los lazos de solidaridad. Sin embargo, en relación al tema que nos interesa en este estudio, es especialmente relevante que nos remitamos directamente a la siguiente intervención, es decir, aquella de Santiago Carrillo, destacando el propio comienzo de la misma en la medida en que, en su saludo, subraya la presencia, en Montreal, de los españoles que se hallan fuera de España, un asunto que destaca tal que así: “*Con un saludo fraternal de la dirección de nuestro partido a todos los trabajadores, camaradas, demócratas, revolucionarios españoles que desde tierras lejanas de Europa y desde España misma han venido hasta aquí en peregrinación*

para demostrar su solidaridad con el Partido Comunista y con las fuerzas democráticas de España [...]”; acto seguido, saluda también a todos aquellos que, por su condición de presos, no han podido asistir al evento, recalcando el estar con ellos y de su parte.

A partir de este momento, la mayor parte de la película se articula a partir de las filmaciones de los discursos de Carrillo y la Pasionaria, montados en alternancia con las palabras que ambos pronuncian de manera privada para el film [Fig. 327].

Evidentemente no es, ni mucho menos, objetivo de esta tesis doctoral atender a todas sus declaraciones presentes en la propuesta, sino que únicamente deseamos reparar en aquellas que atañen al tema de nuestra investigación; sin embargo, para poder contextualizarlas, es interesante tener en cuenta cuáles son los temas marco que se abordan en la medida en que, a través de ellos, se estructura el montaje en

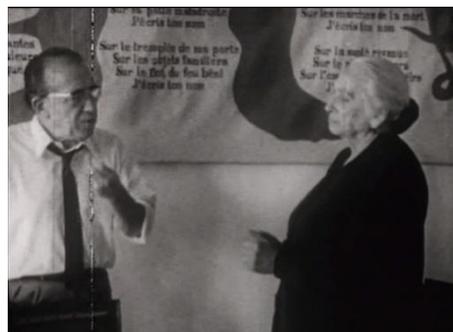


Fig. 327

términos globales. Asimismo, la cuestión migratoria se inserta en algunos de ellos, sea de una manera más directa o tangencial; sin más preámbulos, especifiquemos cuáles son estos grandes temas que, de hecho, aparecen señalados y concretados en el film por medio de cartelas: *“Qué es el P.C.E., hoy”*, *“A los españoles sí les interesa la política”*, *“Las fuerzas armadas y la política”*, *“El gobierno de Franco, hoy”*, *“El Opus Dei, Juan Carlos, la Sucesión”*, *“Las fuerzas de la cultura”*, *“Los sindicatos, las luchas de los trabajadores, las Comisiones Obreras”*, *“Habla la delegación exterior de Comisiones Obreras”* y *“La alternativa democrática”*.

Al tratar estos puntos, se percibe con claridad que el objetivo del encuentro no es tanto revisar el pasado o el presente sino apuntar hacia cómo debe desplegarse, a su entender, el postfranquismo y la sucesión. Entre otras cosas, Carrillo alude a la necesidad de que su partido desempeñe un papel dirigente en la futura administración del país, siendo preciso estar abiertos a las iniciativas y soluciones de las otras fuerzas políticas. A propósito del interés de los españoles por la política, el líder de la organización subraya que *“la política que se lleva hoy en la España oficial, la política consiste en negar toda intervención al pueblo, en cerrar la boca a cuantos no están de acuerdo con el poder”*. Sobre quién sería el futuro rey, esta cuestión la aborda remitiéndose al pasado y no deja de ser interesante revisar qué comenta a la luz de cómo se desarrollarían luego los acontecimientos, pues afirma que *“Juan Carlos no es Franco, Franco, Franco era el referente militar que con la ayuda fascista e imperialista ganó la guerra, que tuvo el apoyo del ejército y durante muchos años el de la iglesia también, que organizó un aparato de estado subordinado a él, que gozó de autoridad entre la burguesía, que levantó su dictadura sobre un millón de muertos, sobre pilas de centenares de miles de fusilados, sobre la destrucción física de dos generaciones de demócratas y de revolucionarios españoles. Si Juan Carlos llega al trono traído por Franco, el*

Opus y el Movimiento, no podrá establecerse más que manteniendo una dictadura mucho más dura. Frente a esa monarquía nosotros diremos: ¡democracia!, ¡libertad!, ¡república!”. Y, mientras se oyen estos discursos, el film presta gran atención al público que asistió al mitin, pero no tanto en términos de mostrar la muchedumbre, sino que más bien se presentan planos cercanos de algunos de los miles de concurrentes.

A propósito de las fuerzas de la cultura, ambos políticos señalan que, en ese momento, buena parte de la intelectualidad compartía los mismos intereses que la clase obrera; en relación al papel de los sindicatos, la lucha de los trabajadores y Comisiones Obreras, se alude a la importancia de la huelga de la SEAT en su dimensión como acto político. No obstante, para nuestro estudio resultan muy relevantes las palabras pronunciadas por el representante de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras a propósito de la cada vez mayor aceptación que están teniendo en todo el mundo, focalizándose en la significación que ha tenido su organización para los emigrantes: *“La actividad de la Delegación Exterior de las Comisiones Obreras ha tenido otro campo de actividad hacia los trabajadores españoles en la emigración. Hay que decir que entre este millón y pico de trabajadores españoles que están siendo explotados en Europa Occidental, el movimiento de Comisiones Obreras tiene un gran prestigio y desde hace tiempo ya se empezó a organizar una serie de grupos de solidaridad económica con la lucha de las Comisiones Obreras. Aunque también en determinados momentos álgidos de la lucha en naciones que las Comisiones Obreras convocan a nivel nacional como ha sido por ejemplo la jornada del 3 de noviembre, la lucha por la amnistía o cuando hay huelgas generalizadas también estos grupos realizan acciones de solidaridad ya más política, es decir, sobre la base de manifestaciones, de ocupaciones de embajadas, de consulados, etc. donde se protesta por la represión y donde se exige de las autoridades franquistas el reconocimiento de las reivindicaciones que plantea las Comisiones Obreras en España”*.

Y en relación al último punto citado, es decir, la idea de la alternativa democrática, es interesante señalar que Santiago Carrillo alude al imperativo de la amnistía para presos y exiliados políticos, así como termina su intervención pública con la proclama de *“¡Viva España!”*; una decisión que, naturalmente, tiene una clara vocación sorpresiva al ser pronunciada en un acto de este partido, si bien luego se matiza gritando un *“¡Gora Euskadi askatuta!”*, un *“¡Visca Catalunya lliure!”*, un *“¡Viva Galiza Ceibe!”*, concluyendo con *“¡Viva el socialismo!, ¡viva el comunismo!, ¡viva la unidad de los partidos comunistas y obreros de toda la tierra!”*.

A partir de este momento, ya no se emplearán más cartelas para organizar los contenidos del film, montándose fragmentos de la entrevista privada de Carrillo y la Pasionaria, así como también atendiendo al emotivo discurso de ésta y terminando por ceder la palabra a los asistentes que han presenciado el mitin. De entre las personas a quienes se les da voz, merece la pena destacar,

sin lugar a dudas, las opiniones que expresa un emigrante a propósito de la significación que cree que tal reunión ha tenido para los españoles que se encuentran fuera de su país, considerando lo siguiente: *“Pues yo lógicamente pienso de que esto ha sido uno de los actos más grandes que se conocen en la historia en cuanto al movimiento revolucionario obrero español, porque hoy francamente es la primera vez que, de una forma política y consecuente en la emigración, se hace una concentración política a través de todas las organizaciones democráticas antifranquistas que se encuentran en los países de Europa. Decirse, varios centenares de españoles se encuentran aquí hoy y que, de haber tenido la facilidad de decir de una forma abierta por parte de la policía en la salida de la frontera, hubiesen sido miles y miles los que hubiesen pasado los Pirineos a participar en este acto y es todo lo que puedo decir yo”*.

Es de destacar, por tanto, que los propios asistentes eran conscientes de estar ante un acto de gran magnitud histórica que se producía en un momento de gran trascendencia para poder cambiar el panorama español, siendo en esta dirección en la que deben comprenderse las palabras que comparten un grupo de vascos a propósito de la importancia del desenlace del Proceso de Burgos y de la relevancia que tiene la acción de masas, interrogándose también por si había vascos del interior en el evento y respondiendo afirmativamente. Sin embargo, a la sazón únicamente se da la palabra al ya citado emigrante y a estos vascos para luego volver a focalizar la atención en los supuestos verdaderos protagonistas del acto, en esta ocasión escuchándoles hablar sobre la idea clave del film y, por extensión, del encuentro: el futuro del socialismo, considerando con cierto detenimiento la situación por la que pasaba la dictadura entonces, aludiendo al fracaso evidente del capitalismo y abogando por la necesidad de una democracia entendida como una lucha hacia el socialismo.

Finalmente, conceptuemos ya la última parte del film, dedicada casi exclusivamente a la Pasionaria, una mujer que funcionaba a la perfección en ese momento en su dimensión mítica, actuando como una figura clave del pasado y que era llevada al presente para proyectar un futuro para España y manifestar, públicamente, su soporte y apoyo a Santiago Carrillo, quien verdaderamente ya llevaba y llevaría las riendas del partido -manifestando, además, enormes dosis de personalismo durante la Transición-. Éste, sin embargo, a la sazón no tenía el halo legendario y emblemático de Dolores Ibárruri, incuestionable mito y símbolo de la revolución y del comunismo internacional¹⁷⁷⁵. De hecho, la figura de Pasionaria sería empleada para legitimar la Transición en la medida en que aunaba, en su persona, la trayectoria del exilio y el pasado de la República,

¹⁷⁷⁵Sobre el papel que jugó la imagen de Dolores Ibárruri en la década de los setenta, son de obligada lectura dos estudios de Vicente J. Benet cuyas referencias son las que siguen: BENET, Vicente J.: “La imagen de Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política”. *Iberic@l*, núm. 4, 2013, pp. 41-52; BENET, Vicente J.: “Usos mediáticos del carisma de Dolores Ibárruri en los inicios de la Transición”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 22, núm. 1, 2016, pp. 77-99.

cobrando ya una gran importancia a partir de 1971 y desde su regreso del exilio; sin duda, jugó un gran papel en el marco de la campaña electoral y logró ser elegida como diputada en las primeras elecciones democráticas. Es decir, se le otorgó un protagonismo singular y absolutamente interesado si tenemos en cuenta que, desde mediados de la década de los años cincuenta, había ocupado un cargo mucho más secundario dentro del partido, de ahí que en el VI Congreso del PCE en Praga la Secretaría General del Partido pasase a manos de Santiago Carrillo, mientras que a ella le correspondió simplemente un cargo de cariz honorífico, el de Presidenta.

Precisamente siendo conscientes de esta idea es cómo debemos acercarnos a su discurso público en el mitin de Montreuil, una plática de corte personal, cargada de emoción y no falta de referencias a la Guerra Civil, a su propio exilio y su paso por París, a la participación española en la Resistencia o citando la célebre frase de Miguel de Unamuno “*Venceréis, pero no convenceréis*”; todo ello, sin embargo, siempre con miras al futuro y en aras de la reconciliación nacional. Así, de toda su intervención destaca especialmente su afirmación de que no se preguntará a nadie dónde estaba el 18 de julio de 1936 sino hacia dónde camina hoy, quizás la mejor síntesis posible de la idea que venimos de exponer¹⁷⁷⁶. Esa consideración de la necesidad de mirar hacia adelante queda refrendada en el cierre del largometraje, concluyendo éste con unas palabras de esta mujer, pronunciadas en privado y relativas al papel que, a partir de entonces, debía desempeñar el PCE: éste tenía que responder a los intereses de la clase obrera y de las fuerzas progresistas, luchando por y para la democracia en España. Por último, la postrera secuencia concede, de nuevo, su atención a Dolores Ibárruri y a los asistentes al acto cuando ésta proclama “*¡Viva la España democrática, viva el socialismo!*”.

¹⁷⁷⁶Transcribamos, sin embargo, las partes más significativas de su discurso para nuestro estudio: “*Camaradas y amigos franceses y españoles, al saludaros con el alma en esta impresionante reunión de solidaridad para con nuestro pueblo en su lucha por el restablecimiento de la democracia en España, me es difícil sustraerme a la emoción del recuerdo. Hace treinta y cinco años, toda una vida, en el verano de 1936, yo vine aquí a París, a este París de la gran revolución, al París de la comuna y de las grandes luchas obreras y de la democracia. Y fue aquí, en esta Francia que tradicionalmente ha apoyado la lucha de todos los pueblos por la libertad, donde se organizaron las primeras brigadas de voluntarios que fueron a España a luchar en las trincheras de la República, comportándose como verdaderos héroes. Y más tarde, cuando para Franco llegaron los días sombríos de la legión hitleriana, en la Resistencia francesa participaron heroicamente los españoles que apenas habían dejado las armas y que sabían ya lo que el fascismo representaba para los pueblos. Nos reunimos aquí como camaradas, como amigos, como compatriotas, hombres y mujeres, y nos reunimos no a llorar como las hijas de Jerusalén sobre nuestro largo exilio, ni a remover cenizas de odios fratricidas, ni a levantar como bandera de lucha la mortaja de nuestros muertos. Nos reunimos aquí, como lo hacemos siempre los comunistas, para hablar de la vida y de la lucha, de nuestras esperanzas e ilusiones, de nuestra confianza en el futuro luminoso de nuestra patria. Y con orgullo de comunistas, podemos decir que como hombres, en la más humana acepción de la palabra unamunesca, de aquel Unamuno que en la Universidad de Salamanca gritó a los fascistas ‘Venceréis, pero no convenceréis’”. [...] De ahí nuestra política concretada en el pacto por la libertad que nosotros, comunistas, estamos dispuestos a firmar con socialistas, republicanos, con demócratas cristianos, con representantes del ejército, con las fuerzas políticas de Cataluña, Euskadi, Galicia, con todas las fuerzas antifranquistas y antiopusdeístas, sin preguntar a nadie dónde estaba el 18 de julio de 1936 sino hacia dónde caminan hoy”.*

En definitiva, concluimos destacando que es innegable el valor que tiene este documento en muchos sentidos, no sólo porque evidencia las intenciones del PCE en ese preciso momento, a raíz de la escisión de Líster y el imperativo de presentarse como una formación fuerte, sino también porque pone de manifiesto el objetivo del partido de lograr el soporte de sectores antifranquistas, aunque no necesariamente comunistas, para poder cesar la dictadura. Asimismo, también pone en claro la voluntad que tenía esta formación de presentar públicamente figuras que habían quedado subsumidas en la clandestinidad, haciéndose patente, también, la mezcolanza que existía, entre el público asistente, de grupos muy diversos: exiliados -no necesariamente comunistas, sino antifranquistas en general-; la segunda generación de este colectivo, que ya había crecido escuchando relatos sobre la guerra¹⁷⁷⁷; resistentes del interior que habían viajado hasta el lugar del encuentro; o emigrantes económicos, exhibiendo el proceso de politización de este grupo que, si bien no había podido tener una educación política en el Estado español, la estaba adquiriendo fuera¹⁷⁷⁸. Del mismo modo, también este encuentro funcionaba para el partido como un modo de acercar su formación a jóvenes no militantes que podrían interesarse por él y convertirse en opositores a la dictadura; todo ello, en un momento en el que no se quería perder el empuje y movilización resultante del Proceso de Burgos, así como también se abogaba por la posibilidad de lograr pactos y acuerdos con otras fuerzas comunistas europeas en la línea del eurocomunismo por el que empezaba a optar Carrillo. Por tanto, era preciso comunicar los posicionamientos imperantes de cara al futuro, aunque éstos, en este caso, poco tiempo después ya quedarán absolutamente desfasados a causa de las tácticas y maniobras por las que optaría el partido, opuestas a muchas de las ideas aquí planteadas. Sin embargo, tal hecho no invalida en absoluto la relevancia de este film, sino que simplemente es preciso entenderlo y contextualizarlo a la luz del momento preciso en el que se produjo¹⁷⁷⁹.

¹⁷⁷⁷Sobre el peso que para éstos tuvieron las vivencias de la anterior generación, esta es una cuestión que ya hemos desarrollado en el bloque dedicado al exilio, véanse al respecto las páginas 388-393 de esta investigación.

¹⁷⁷⁸A propósito de la relevancia que tuvieron los tres principales mítines del PCE organizados en estas fechas - París (20 de junio de 1971), Ginebra (23 de junio de 1974) y Roma (14 de diciembre de 1975)- en relación a cómo su significación superaba la adscripción de los participantes al partido comunista para convertirse, más bien, en actos antifranquistas, así como también por lo que respecta a la importancia concedida a los emigrantes en tanto que posible cantera de futuros militantes, aludamos a las siguientes palabras de Vicente J. Benet: *“Lo que se reveló en estos grandes actos de masas fue que su enorme poder de convocatoria trascendía los márgenes del partido comunista y llegaba a identificarse con la lucha antifranquista en general, al menos a los ojos tanto de un amplio sector de la emigración y de numerosos observadores, políticos e intelectuales europeos. No hay que olvidar que la emigración era decisiva como caladero de nuevos militantes”*, en BENET, Vicente J.: *“Usos mediáticos del carisma de Dolores Ibárruri...”*, *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁷⁷⁹Aludamos también a la existencia de un registro de audio, de 12 minutos, perteneciente al fondo sonoro Radio París/Ramírez del Campo, consistente en la grabación de varios fragmentos en directo del mitin, comprendiendo el canto de “La Internacional” y parte de las intervenciones de Jacques Duclos, Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri. Este material está accesible en línea gracias al proyecto “Devuélveme la voz” de la Universidad de Alicante, su referencia exacta es *Mitin del Partido Comunista de España en Montreuil (1971)* y puede escucharse en el siguiente enlace: <https://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9061.mp3>

A pesar de que esta película sea, sin duda alguna, el documento más relevante, nos ha parecido oportuno aludir, aunque sea de un modo mucho más superficial, a la existencia de filmaciones de los otros dos grandes mítines del PCE en el exilio: el de Ginebra de 1974 y el de Roma de 1975. Ambos tenían los mismos objetivos programáticos e ideológicos que el de Montreuil, es decir, además de querer transmitir una imagen de cohesión del partido y manifestar públicamente su fuerza, cohesionando a militantes y antifranquistas, ponían en evidencia el gran protagonismo concedido a Dolores Ibárruri en la senda de todo lo que ya hemos comentado en relación al mitin celebrado en Francia. Esta mujer, transfigurada en mito, se convirtió en estas fechas en un útil y potente símbolo para articular la memoria y el pasado con la mirada puesta en el futuro, dotándola una gran solemnidad; una cuestión que queda perfectamente bien expresada en las siguientes palabras de Vicente J. Benet: “*La Pasionaria anciana deviene objeto de conmemoración, casi en un sentido literal. Se trata de un icono depositario de memoria, de la tradición revolucionaria, un cuerpo donde se condensa e incluso podríamos decir, se petrifica, el pasado*”¹⁷⁸⁰.



Fig. 328

Si bien los tres eventos comparten estas mismas características y propósitos, ninguno de ellos logró tener la misma asistencia y trascendencia que el de Montreuil; por ello, simplemente los mencionaremos sin profundizar tanto en su contenido. Por lo que respecta al primero de ambos, es decir, el de Ginebra, éste se celebró el 23 de julio de 1974¹⁷⁸¹ [Fig. 328] y, por tanto, en un marco histórico bastante esperanzador para el antifranquismo a tenor de los eventos

acaecidos, en fechas cercanas, tanto en el exterior como en España, piénsese al respecto en la Revolución de los Claveles o en el asesinato de Luis Carrero Blanco. En definitiva, era un momento propicio para organizar otro encuentro del partido y, por ello, se quiso repetir la anterior experiencia celebrada en Francia, contando, de nuevo, como principales protagonistas, con Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri; no obstante, en este caso y, en comparación con Francia, era inferior la cantidad

¹⁷⁸⁰BENET, Vicente J.: “La imagen de Pasionaria en los años setenta...”, *Op. Cit.*, p. 45. Este mismo autor, en otro artículo relativo a los usos mediáticos de Dolores Ibárruri a comienzos de la Transición, alude nuevamente al rol simbólico que desempeñó su imagen y lo describe del siguiente modo: “*Pasionaria era, ante todo, pasado vivo impostado en el presente. Un referente de enorme potencia simbólica que podía ser puesto al servicio del proceso político en marcha y no sólo, precisamente, a conveniencia del PCE. Se trataba, en suma, de reciclar toda esa fuerza carismática para conseguir nuevos fines, los que debían servir para construir un relato de la Transición*”, en BENET, Vicente J.: “Usos mediáticos del carisma de Dolores Ibárruri...”, *Op. Cit.*, p. 80.

¹⁷⁸¹En cuanto a la filmación de *El mitin de Ginebra* (1974), cabe decir que Pere Fages indica que él fue quien se encargó de organizar el rodaje, si bien luego nunca lo visionó, pues su tarea consistió únicamente en encargarse de que se rodara y que fuera enviado a España. Tal información la comunica en la ya citada serie documental, *Crònica d'una mirada* (Manuel Barrios, 2004), más exactamente en el DVD número 3 de la misma.

de españoles que había en Suiza y, por ello, fue preciso establecer un complejo sistema de transporte -en el que participó el Partido Suizo del Trabajo- para que, desde diversos puntos de Europa, pudieran desplazarse los españoles hasta el Patinoire de la ciudad helvética, logrando congregarse a unos 20.000. Por otra parte, a diferencia, del acto francés, en este caso hubo determinadas inhabilitaciones por parte del régimen franquista, destacando al respecto la obligatoriedad de retransmitir el mitin mediante megafonía, es decir, estaba prohibido que los protagonistas se dirigiesen de manera directa a las masas, un asunto que no se respetó al cien por cien. Por lo que respecta al film existente sobre este mitin, cabe decir que éste circuló, igual que aquel relativo al evento de Montreuil, de manera clandestina y por los mismos cauces; no obstante, es cierto que también Televisión Española cubrió el acto, si bien posteriormente las autoridades españolas no permitieron su exhibición. De hecho, fragmentos de esta filmación han podido verse, más tarde, en el marco de documentales y reportajes, destacando al respecto la serie de no ficción de trece episodios titulada *La Transición Española* (Elías Andrés, 1993)¹⁷⁸².

En referencia al último mitin citado, es decir, aquel que se celebró en Roma en diciembre de 1975 [Fig. 329], cabe decir que éste se planteó en un momento de especial relevancia en la medida en que Franco prácticamente acababa de morir y parecía oportuno celebrar un gran acto de masas. En tal acto se concedió, de nuevo, un enorme protagonismo a Santiago Carrillo y una atención estelar a Dolores Ibárruri, otorgándole todavía una mayor



Fig. 329

consideración en tanto que en el evento se festejó su octogésimo aniversario. Es decir, si ya en el *Mitin de Montreuil* aparecían numerosas pancartas dirigidas a la Pasionaria e incluso había representaciones gráficas de ésta, en esta ocasión todavía se acentúa más la importancia de esta figura. Una mujer que constituía una pieza clave para articular la memoria del pasado en el marco de la Transición, es decir, en un momento en el que ésta tenía una gran trascendencia; un asunto que también puede constatarse en una propuesta muy relevante como es *La vieja memoria* (Jaime

¹⁷⁸²Por lo que respecta a grabaciones sonoras del mitin, es posible consultar aquellas procedentes del ya citado fondo Radio Paris/Ramírez del Campo, disponibles en el archivo en línea del proyecto “Devuélveme la voz”, cuyos correspondientes enlaces son los siguientes: *Mitin del Partido Comunista Español en Ginebra, I (1974)* - <http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9059.mp3&idioma=es>; *Mitin del Partido Comunista Español en Ginebra II (1974)* - <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9058.mp3>. Asimismo, también este archivo incluye el siguiente audio: *Palabras del secretario general del PCE, Santiago Carrillo, tras el mitin de Ginebra en 1974* - <http://devuelvemelavoz.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=13916.mp3>

Camino, 1977)¹⁷⁸³. No obstante, el objetivo de esta congregación, presidida también por figuras que ocupaban distintas posiciones de un amplio espectro político como eran Enrico Berlinguer, Vittorio Vidali, José Vidal Beneyto o Rafael Calvo Serraller, no sólo obedecía, naturalmente, a la celebración pública un aniversario, sino que entre sus fines se hallaba, de nuevo, la voluntad de evidenciar el poder del partido, así como también mostrar públicamente la Junta Democrática. En definitiva, todos estos actos pretendían dar visibilidad al poder de un partido que quería liderar la Transición aunando las fuerzas de la izquierda, siendo consciente de la importancia que antaño tuvo su formación e intentando catalizarlo hacia el futuro. Empero, a pesar de su interés manifiesto por controlar y exhibir el pasado mediante personalidades a modo de símbolos, aquellos que realmente lograrían articular la Transición fueron, precisamente, jóvenes que no llevaban sobre sus espaldas todo ese bagaje y pretérito del que era depositario del PCE; en otras palabras, individuos que no eran símbolos ni del exilio, ni de la contienda, sino que únicamente apuntaban a una proyección hacia el futuro, hacia nuevos tiempos, nos referimos, claro está, a Felipe González y a Adolfo Suárez.

¹⁷⁸³Este largometraje ha sido considerado y enmarcado en una línea de propuestas en el bloque dedicado al exilio, véanse al respecto las páginas 399-400 de la presente tesis doctoral.

3.2.7.- LA EMIGRACIÓN ACTUAL

Acercarnos a la emigración española en la actualidad implica remitirnos, necesariamente, a la crisis económica que comenzó en 2008, conocida como Gran Recesión, originada en los Estados Unidos, pero de impacto y alcance mundial¹⁷⁸⁴. A partir de este año y enmarcada en este contexto global, España se ha visto sumida en una importante depresión económica; sin embargo, al parecer de la contabilidad nacional, según expresó quien fuera secretario de Estado de Economía y Apoyo a la Empresa en 2014, Fernando Jiménez Latorre, tal recesión en España cesó en 2014¹⁷⁸⁵, aunque no cabe duda que todavía a día de hoy la economía española no ha alcanzado los valores previos a la crisis, destacando especialmente al respecto el asunto del desempleo. Evidentemente, no es tarea de este estudio abordar las causas de la crisis, la burbuja inmobiliaria, el sistema bancario o la inflación de 2008, así como tampoco analizar las políticas económicas o reformas laborales desarrolladas por los gobiernos de José Luis Rodríguez Zapatero (2008-2011) o de Mariano Rajoy (2011-2015), aunque, por supuesto, los fundamentos de esta crisis han provocado que cambien de manera notable las tendencias migratorias en España. El elevado desempleo y la tasa de paro, el aumento de la pobreza o la precariedad laboral son factores que, sin duda, han repercutido en un descenso de la inmigración hacia España y en un aumento de la emigración española hacia otros países¹⁷⁸⁶. Es decir, por una parte, se ha producido un importante freno a la inmigración que había

¹⁷⁸⁴Existe una importante bibliografía sobre este asunto, mencionemos algunos de los principales libros al respecto que no se centran tanto en ahondar en cuestiones concretas como en proponer una visión general: CANTERBURY, E. Ray: *The Global Great Recession*. Singapur: World Scientific Publishing, 2011; DUMÉNIL, Gérard; LÉVY, Dominique: *The Crisis of Neoliberalism*. Londres: Harvard University Press, 2011; EICHENGREEN, Barry: *Hall of Mirrors. The Great Depression, the Great Recession, and the uses - and misuses- of History*. Nueva York: Oxford University Press, 2015; FRIED, Joseph: *Who Really Drove the Economy into the Ditch?*. Nueva York: Algora Publishing, 2012; GRUSKY, David B.; WESTERN, Bruce; WIMER, Christopher (Eds.): *The Great Recession*. Nueva York: Russell Sage Foundation, 2011; HETZEL, Robert L.: *The Great Recession. Market Failure or Policy Failure?*. Nueva York: Cambridge University Press, 2012; KOLB, Robert: *Lessons from the Financial Crisis: Causes, Consequences and Our Economic Future*. Wiley, Robert W. Kolb Series, 2010; PAULSON, Hank: *On the Brink: Inside the Race to Stop the Collapse of the Global Financial System*. Londres: Headline, 2010; READ, Colin: *Global Financial Meltdown: How We Can Avoid the Next Economic Crisis*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009; ROSENBERG, Jerry M.: *The Concise Encyclopedia of The Great Recession 2007-2012 (Revised and Expanded Edition)*. Londres: The Scarecrow Press, 2012; WOODS, Thomas E.: *Meltdown: A Free-Market Look at Why the Stock Market Collapsed, the Economy Tanked, and Government Bailouts Will Make Things Worse*. Washington: Regnery Publishing, 2009. A propósito del tratamiento de la *Great Recession* en el ámbito cinematográfico sobresale la siguiente aportación: BOYLE, Kirk; MROZOWSKI, Daniel (Eds.): *The Great Recession in Film, Fiction, and Television. Twenty-First-Century Bust Culture*. Plymouth: Lexington Books, 2013.

¹⁷⁸⁵Véase el siguiente enlace en el que puede consultarse una nota de prensa de 27 de febrero de 2014 del Ministerio de Economía y Competitividad en la que se considera el cierre de la economía española en 2013: http://www.mineco.gob.es/stfls/mineco/prensa/ficheros/noticias/2014/140227_NP_rpcN4T13.pdf

¹⁷⁸⁶A pesar de tratarse de un fenómeno cercano al tiempo presente, existe una profusa literatura, destacando al respecto un abundantísimo tratamiento en la prensa, aunque también desde el ámbito académico es un asunto que se ha abordado en varias ocasiones, destaquemos en este último terreno algunas de las aportaciones más significativas: ALAMINOS, Antonio; ALBERT, M.ª Carmen; SANTACREU, Óscar: “La movilidad social de los emigrantes españoles en Europa”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 129, 2010, pp. 13-35; ALBA MONTESERIN, Susana; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana; MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Crisis económica y Nuevo Panorama Migratorio en España*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Colección

alcanzado unas altas cifras en los años previos a la crisis y que, a su vez, se había convertido en un útil de importancia notable para emplearlo públicamente para con la población como una suerte de indicador de la bonanza y prosperidad del país; por otra, la emigración española, en cambio, se consideraba un asunto de muy poca trascendencia dado que en los años ochenta concluyó el ciclo migratorio que trasladó a muchos españoles a Europa en busca de trabajo.

No obstante, cabe matizar que durante el periodo de tiempo que comprende de 1975 a 1995 los movimientos de recepción de inmigrantes y de emisión de emigrantes convivieron de manera evidente, un asunto que, como muy bien señalan Susana Alba, Ana Fernández Asperilla y Ubaldo

Estudios 65, 2013; APARICIO GÓMEZ, Rosa: *Aproximación a la situación de los españoles emigrados: Realidad, proyecto, dificultades y retos*. Madrid: OIM España, 2014; ARAGÓN, Jorge; ROCHA, Fernando: *La crisis económica y sus efectos sobre el empleo en España*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Colección Informes núm. 55, 2012; ARANGO, Joaquín: “Después del gran boom. La inmigración en la bisagra del cambio”. En AJA, Eliseo; ARANGO, Joaquín; OLIVER ALONSO, Josep (Eds.): *La Inmigración en tiempos de crisis*. Barcelona: CIDOB, 2009, pp. 52-73; ARANGO, Joaquín; MOYA MALAPEIRA, David; OLIVER, Josep (Dirs.): *Inmigración y emigración: mitos y realidades. Anuario de la Inmigración en España 2013*. Barcelona: Fundación CIDOB, 2014; ATIENZA AZCONA, Jaime: “Las migraciones del siglo XXI”. *Documentación Social*, núm. 147, 2007, pp. 29-45; CABRÉ, Anna; DOMINGO, Andreu: *L’emigració des de Catalunya: aspectes demogràfics i prospectius*. Barcelona: Fundación CIDOB, 2010; CACHÓN, Lorenzo: *L’emigració a Catalunya, Espanya i la Unió Europea*. Barcelona: Fundación CIDOB, 2010; DÍAZ GIL, Ana: *La emigración de profesionales cualificados: Una reflexión sobre las oportunidades de desarrollo*. Madrid: OIM España, 2012; DOMINGO, Andreu; SABATER I COLL, Albert: “Crisis económica y emigración: la perspectiva demográfica”. En AJA, Eliseo; ARANGO, Joaquín; OLIVER ALONSO, Josep (Eds.): *Inmigración y crisis. Entre la continuidad y el cambio*. Barcelona: CIDOB, 2013, pp. 60-89; DOMINGO I VALLS, Andreu; SABATER COLL, Albert; ORTEGA RIVERA, Enrique: “¿Migración neohispánica? El impacto de la crisis económica en la migración española”. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, vol. 29, 2014, pp. 39-66; GIL, Fernando: “Análisis de dos propuestas metodológicas para estimar las salidas de extranjeros en España: las bajas por caducidad padronales y la renovación de las tarjetas de residencia temporales”. *Estadística española*, vol. 52, núm. 174, 2010, pp. 277-309; GONZÁLEZ-FERRER, Amparo: “La nueva emigración española. Lo que sabemos y lo que no”. *Zoom Político*, vol. 18, 2013, pp. 1-18; HERRERA CEBALLOS, M.^a Jesús: “Migración cualificada de profesionales de España al extranjero”. En: ARANGO, Joaquín; MOYA MALAPEIRA, David; OLIVER ALONSO, Josep (Dirs.): *Inmigración y Emigración: mitos y realidades. Anuario de la Inmigración en España 2013*. Barcelona: Fundación CIDOB, 2014, pp. 90-109; LESTER, Stephanie E.: *La Generación Ni Ni and the Exodus of Spanish Youth: National Crisis or Functioning European Union Market?*. Claremont: Claremont Graduate University, Scripps Senior Theses, Paper 83, tesis de final de licenciatura dirigida por la Dra. Nancy Neiman Auberbach y el Dr. Cesar Lopez, 2012; NAVARRETE MORENO, Lorenzo: *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis. Análisis y datos de un fenómeno difícil de cuantificar*. Madrid: Observatorio de la Juventud en España, 2014; OBSERVATORIO PERMANENTE ANDALUZ DE LAS MIGRACIONES: *El impacto de la crisis económica en la situación laboral de los jóvenes inmigrantes*. Sevilla: Dirección General de Coordinación de Políticas Migratorias. Sevilla: Consejería de Justicia e Interior, Junta de Andalucía, 2012; PADILLA, Beatriz: “Algunas reflexiones sobre la emigración altamente cualificada: políticas, mercados laborales y restricciones”. *Obets-Revista de Ciencias Sociales*, vol. 5, núm. 2, 2010, pp. 269-291; REHER, David; REQUENA, Miguel; SANZ, Alberto: “España en la encrucijada? Consideraciones sobre el cambio de ciclo migratorio”. *Revista Internacional de Sociología*, vol. 1, 2011, pp. 9-41; REQUES VELASCO, Pedro; DE COSBUENA, Olga: “La emigración olvidada: la diáspora española en la actualidad”. *Papeles de Geografía*, núm. 37, 2003, pp. 199-216; RODRÍGUEZ SAN JULIÁN, Elena; BALLESTEROS GUERRA, Juan C.: *Crisis y contrato social. Los jóvenes en la sociedad del futuro*. Madrid: Centro Reina Sofía sobre adolescencia y juventud, Fundación de Ayuda contra la drogadicción, 2013; ROMERO VALIENTE, Juan M.; HIDALGO-CAPITÁN, Antonio L.: “El subregistro consular: magnitudes y efectos en las estadísticas de emigración española”. *Obets. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 9, núm. 2, 2014, pp. 377-407; SÁNCHEZ MONTIJANO, Elena; ALONSO CALDERÓN, Xavier (Eds.): *Nuevos Flujos y Gran Recesión. La emigración en Cataluña, España y la UE*. Barcelona: CIDOB, 2014.

Martínez provocó una situación compleja para el Instituto Español de Emigración, reestructurándose en un primer momento y luego terminando por desaparecer¹⁷⁸⁷. Sea como fuere, debe tenerse presente esta idea del solapamiento entre emigraciones e inmigración en esta primera etapa, si bien luego la balanza se inclinó a favor de la inmigración que, si bien se inició con fuerza en la segunda mitad de la década de los años ochenta, alcanzó su punto culminante entre 1999 y 2008, comenzando luego su declive y casi cesando en favor de un aumento de la emigración como resultado de la crisis¹⁷⁸⁸. Por ello, con frecuencia se traza una conexión o se establecen paralelos entre el pasado emigratorio español y el presente, aunque evidentemente las características de la emigración actual son distintas en tanto que acontecen en el marco de unas sociedades postindustriales sumergidas en un proceso económico, político, tecnológico y cultural a nivel mundial como es la globalización. Así, los movimientos migratorios tienen lugar en un contexto en el que se ha producido un gran desarrollo de las industrias de telecomunicaciones y de transportes, así como también se han creado numerosas organizaciones de corte tanto local como internacional y han proliferado las empresas y corporaciones transnacionales, un asunto especialmente significativo en los sectores del comercio y financieros. Todo ello ha generado un tejido en el que la mayor movilidad se ha convertido en un factor clave, aumentando los desplazamientos y la conectividad y comunicación a escala planetaria. Con todo, la experiencia de los emigrantes españoles actuales es muy distinta de aquella que vivieron quienes partieron a comienzos de la segunda mitad del siglo pasado, pues los de ahora pertenecen de un país con una economía mucho más internacionalizada y que mantiene unas relaciones internacionales a nivel europeo muy distintas desde que se produjo la entrada en la Comunidad Económica Europea, es decir, desde la firma del Acta de Adhesión de España a las Comunidades Europeas el 12 de junio de 1985 y que entró en vigor el 1 de enero de 1986.

De hecho, a tenor de lo comentado debemos añadir que es justamente a finales de la década de los setenta y, sobre todo a partir de los ochenta, cuando se revitalizó, en cierta medida, la emigración, especialmente dirigida hacia Europa gracias a esta estructura que facilitaba la

¹⁷⁸⁷Exactamente lo consideran del siguiente modo: “*En realidad, el panorama migratorio se había hecho más complejo. El periodo comprendido entre 1975 y 1995 se presentaba como una etapa de tránsito. A mediados de la década de los ochenta, el país había alcanzado el medio millón de inmigrantes. Es decir, coexistía un considerable número de emigrantes en el extranjero con inmigrantes ya establecidos y otros que veían nuestra economía como una escala hacia otros países europeos. Además, era ya relevante la coexistencia en nuestro mercado de trabajo de la emigración y la inmigración. En ese contexto, la estructura del Instituto Español de Emigración no permitía abordar la nueva y compleja realidad migratoria, por lo que se procedió primero a su reestructuración y luego a su desaparición definitiva*”, en ALBA MONTESERIN, Susana; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana; MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Crisis económica y Nuevo Panorama...*, Op. Cit., p. 5.

¹⁷⁸⁸Si bien en el cine español existen numerosos films que, tanto desde ficción como desde la no ficción se han acercado a la inmigración o la presencia de inmigrantes en España, cabe decir que incluso uno de ellos, *La venta del paraíso* (Emilio Ruiz Barrachina, 2012), trata cómo la crisis actual les ha afectado y cómo muchos deciden volver a sus países, a pesar de no ser una tarea nada fácil.

movilidad de los españoles. No obstante, el perfil de quienes emigraban a menudo difería de aquel que caracterizó a las emigraciones anteriores, protagonizadas por personas de baja calificación formativa, mientras que, en cambio, quienes partieron en estas fechas estaban mucho más profesionalizados. Por ello, esa imagen que actualmente está tan en boga en los medios de comunicación relativa a la emigración de personas muy bien formadas corresponde a cierta novedad. Además, también es importante matizar una cuestión terminológica en tanto que no es del todo correcto denominar este fenómeno como una “fuga de cerebros”, expresión muy presente en la prensa, si se tiene en cuenta el significado y origen de esta designación: esta locución o su equivalente inglés, *braindrain*, fue empleada por vez primera por parte del Reino Unido en los años cincuenta para referirse a la emigración protagonizada por científicos y tecnólogos que se marcharon de Europa a Estados Unidos, así como en la década siguiente se aplicó a la partida de licenciados universitarios de los otrora tildados países del Tercer Mundo para alcanzar Europa, Canadá y Estados Unidos. Por tanto, como señala Carmen González Enríquez, no es del todo adecuado referirse a tal fuga en relación a la emigración española actual en la medida en que, quienes se marchan, tienen formación universitaria pero no necesariamente son personas brillantes o con una formación especialmente destacada, añadiendo que esa salida de licenciados no ha afectado negativamente a las empresas tecnológicas y apostillando que “*Lo que limita la capacidad empresarial es la sequía del crédito, pero no la falta de individuos cualificados*”¹⁷⁸⁹.

Un poco más adelante ya consideraremos el perfil de los emigrantes, antes refrirámonos a las cifras de la emigración actual, una cuestión para nada sencilla si tenemos en cuenta las carencias que presentan las fuentes relativas al cómputo de emigrantes, siendo los datos proporcionados por el Instituto Nacional de Estadística (INE) los más fiables, aunque no por ello exactos si se tiene en cuenta que no todas las personas que emigran se dan de alta en los registros consulares de los países de destino, fuente a partir de la cual se confecciona el Padrón de Españoles Residentes en el Extranjero (PERE). Registrarse en tales censos no proporciona demasiadas ventajas a los emigrantes y, por ende, no resulta un trámite necesario o atractivo, prescindiéndose de él especialmente en el caso de emigraciones previstas para una corta duración. Con todo, como bien advierte Amparo González-Ferrer, ni los datos proporcionados por el PERE, ni por el Censo Electoral de Residentes Ausentes (CERA), ni por la Estadística de Variaciones Residenciales (EVR) pueden leerse como un indicador claro y exacto de cuántos españoles emigraron ni de en qué momento lo hicieron, sino que sólo nos permiten tener una muestra, ciertamente sesgada, de las personas que recientemente se han marchado; un asunto todavía más embrollado cuando los

¹⁷⁸⁹GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, Carmen: “Fuga de cerebros”. Real Instituto Elcano, disponible en línea en: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/comentario-gonzalez-enriquez-fuga-de-cerebros-espana-braindrain-spain

desplazamientos se producen dentro de la Unión Europea, precisamente por las facilidades de residencia y circulación garantizadas, haciendo, como ya hemos comentado, poco necesario inscribirse en los registros consulares¹⁷⁹⁰. A estas dificultades debemos añadir todavía un factor más que contribuye nuevamente a problematizar la exactitud de estos datos: nos referimos a la Ley 52/2007 de 26 de diciembre, es decir, aquella que conocemos como Ley de Memoria Histórica, ya considerada en el bloque dedicado al exilio¹⁷⁹¹. Más exactamente es relevante su disposición adicional séptima según la cual se posibilitó la adquisición de la nacionalidad española a descendientes de exiliados y a emigrados, de tal manera que a partir de esta legislación aumentó el censo de españoles en los distintos países -especialmente en el caso de aquellos latinoamericanos- y, lógicamente, estas personas no deberían ser contabilizadas entre los emigrantes actuales.

No obstante, a pesar de todas estas dificultades, se han realizado importantes acercamientos que pretenden ofrecer cifras coherentes sobre la emigración española actual y que permiten conocer cuáles son los destinos que han tenido una mayor afluencia. Centrándonos en el caso europeo, en tanto que es el que nos ocupa en esta investigación, debemos subrayar la preeminencia de unos países en concreto que coinciden con aquellos que recibieron más españoles a comienzos de la segunda mitad de siglo, si bien la importancia de cada uno de ellos como receptores, como veremos, difiere de lo que entonces sucedió, colocando al Reino Unido en la posición más destacada. Remitámonos al respecto a los datos que proporcionan en su estudio Susana Alba, Ana Fernández Asperilla y Ubaldo Martínez, quienes afirman que las cinco colonias con más de 20.000 residentes españoles nacidos en España fueron, tanto en 2009 como en 2013, Francia, Alemania, Suiza, Reino Unido y Bélgica. Añaden, además, que las cifras exactas relativas a 2009 correspondían a las siguientes: 115.216 en Francia; 51.990 en Alemania; 43.267 en Suiza; 37.595 en Reino Unido; 21.635, en Bélgica. En 2013 la cantidad habría aumentado de manera considerable y los datos correspondientes a esta anualidad son los que siguen: 118.072 en Francia; 54.358 en Alemania; 44.289 en Suiza; 45.089 en Reino Unido; 24.410 en Bélgica. También puntualizan que, en términos absolutos, los países que experimentaron mayor crecimiento fueron, exactamente por este orden, los siguientes: Reino Unido (7.494), Francia (2.856), Bélgica (2.775), Alemania (2.368), Suiza (1.022); en términos relativos el ranking sería distinto: Reino Unido (19'93%), Bélgica (12'82%), Alemania (4'55%), Francia (2'47%), Suiza (2'36%)¹⁷⁹². De todo ello se extraen conclusiones tales como la pérdida de importancia de Suiza como país receptor en relación al contexto emigratorio español de los años sesenta y setenta, la renovada importancia que cobra el Reino Unido y el papel

¹⁷⁹⁰GONZÁLEZ-FERRER, Amparo: "La nueva emigración española. Lo que sabemos...", *Op. Cit.*, pp. 4-5.

¹⁷⁹¹Nos hemos referido a esta ley en el presente estudio en las siguientes páginas: 80, 394, 410.

¹⁷⁹²ALBA MONTESERIN, Susana; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana; MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Crisis económica y Nuevo Panorama...*, *Op. Cit.*, p. 24.

destacado de Alemania, pero sin llegar a ser el país que recibe más españoles. De hecho, se ubica por detrás tanto de Francia como del Reino Unido, un asunto especialmente digno de mención en la medida en que la prensa ha concedido una atención especial a este país como si se tratara del destino prioritario o más habitual de los españoles, una dirección que, como veremos, también ha seguido en cierta medida el cine, existiendo varias producciones destacadas al respecto. En cambio, las cifras evidencian el liderazgo del Reino Unido, una cuestión que Amparo González Ferrer resume tal que así: “*Las salidas hacia el Reino Unido, nuestro principal destino en la actualidad, no solo no han dejado de crecer sino que en el último año y medio lo han hecho a un ritmo superior que los flujos de todos los demás países del Sur de Europa, lo que nos convierte en el segundo emisor de la emigración laboral a Gran Bretaña por detrás tan solo de Polonia*”¹⁷⁹³.

Detengámonos en otro aspecto relevante como es el tema de los trabajos que desempeñan los emigrantes españoles en Europa, un asunto significativo a tener en cuenta dado que, a menudo, se ha transmitido una imagen que pasa por considerar que quienes parten son personas muy bien formadas y calificadas y que, justamente, se marchan para encontrar empleos a la altura sus expectativas en el exterior, dado que en su país no se ofertan. Sin embargo, si se atiende a la información proporcionada por la red EURES, las colocaciones más habituales entre junio de 2010 y mayo de 2011 fueron las siguientes: peones (9.200), auxiliares (5.130), camareros (5.123), cocineros (5.122), gobernantas (5.121), azafatas (5.110), teleoperadores (4.220), cajeros (4.200), enfermeras (3.210) y titulados (2.100)¹⁷⁹⁴. Los trabajos que ejercen la mayoría de españoles no corresponden, por tanto, a aquellos que requieren una formación demasiado elevada, aunque evidentemente pueden ocupar estos empleos personas muy preparadas que no han encontrado otras opciones. En cuanto a la edad de los emigrantes, aquellos jóvenes que tienen entre 18 y 24 años, así como personas que se encuentran entre 25 y 34 años, siguen siendo los mayoritarios, pero han perdido peso en relación a los que superan los 35.

Además de estos desplazamientos para encontrar empleo, también debe tenerse presente que, en la actualidad, son muchas las personas que, en tanto que profesionales, han sido destinadas por sus respectivas empresas a delegaciones en el extranjero, empleándose en estas ocasiones el adjetivo de expatriado en vez de emigrante. Asimismo, también en esta categoría ubicaríamos el concepto de *seconded*, es decir, aquel nombre atribuido a los empleados de una empresa internacional que son trasladados, temporalmente y durante un periodo determinado, a otra sucursal situada en un país ajeno para desempeñar allí su trabajo. Así pues, la terminología actual difiere en parte de aquella utilizada para con la emigración de los años sesenta y setenta, de la misma manera

¹⁷⁹³GONZÁLEZ-FERRER, Amparo: “La nueva emigración española. Lo que sabemos...”, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁹⁴Citado en ALBA MONTESERIN, Susana; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana; MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Crisis económica y Nuevo Panorama...*, *Op. Cit.*, p. 25.

que también se emplean vocablos como “movilidad exterior” para referirse a la emigración o “ciudadano español en el exterior” para denominar al emigrante.

En cualquier caso, sean cuales sean las palabras usadas, claro está que este fenómeno tiene una acusada importancia en la actualidad y, a pesar de que guarde ciertas concomitancias con los movimientos de los años sesenta y setenta, también se diferencia de éstos en ciertas cuestiones, fundamentalmente a causa de la mayor movilidad física en términos de transporte y comunicaciones, así como también por lo que al ámbito de la conectividad y las telecomunicaciones se refiere. Un asunto que Ramón Díaz Hernández, Josefina Domínguez Mujica y Juan Parreño Castellano abordan del siguiente modo: “[...] *los procesos migratorios han generado nuevas modalidades de vinculación entre zonas alejadas, ‘encogiendo’ las distancias espaciales y temporales. Se han difuminado las fronteras entre lugares de trabajo, de ocio, de educación y formación-capacitación, se ha producido una mayor intensidad de los desplazamientos, se han diversificado los destinos y se han desarrollado nuevas formas de relación social, a consecuencia del impacto de las tecnologías de la información. Todo esto ha hecho mucho más fluida la movilidad y le ha conferido una nueva naturaleza*”¹⁷⁹⁵.

Tampoco podemos olvidar que la renovada importancia de la emigración ha provocado que este hecho haya trascendido a la esfera pública, convirtiéndose en un tema de actualidad que ha gozado de una gran atención por parte de la prensa y los medios. Un interés hacia esta cuestión que, sin embargo, es bastante reciente, pues anteriormente la emigración quedó absolutamente eclipsada por la inmigración, un asunto que, al parecer de Susana Alba, Ana Fernández Asperilla y Ubaldo Martínez se ha debido a lo siguiente: “*Desde hace un par de años, la imagen de la salida masiva de trabajadores hacia otras latitudes se ha instalado en los medios de comunicación sustituyendo a la del efecto llamada previo a la crisis económica. Por aquél entonces, la inmigración como objeto constante de atención periodística reflejaba cierto orgullo patriótico, al considerarla un indicador de alto grado de prosperidad, que al mismo tiempo proyectaba una imagen moderna y permitía operar un cambio de lenguaje. De este modo, la inmigración se convirtió en objeto de atención, mientras que la emigración pasaba desapercibida, a pesar de representar un volumen considerable*”¹⁷⁹⁶.

Por otra parte, también es interesante tener en cuenta que la prensa ha focalizado especialmente su atención al caso de la emigración dirigida a Alemania, de tal modo que, a menudo,

¹⁷⁹⁵DÍAZ-HERNÁNDEZ, Ramón; DOMÍNGUEZ-MUJICA, Josefina; PARREÑO-CASTELLANO, Juan: “Una aproximación a la emigración española durante la crisis económica: herramientas de estudio”. *Ar@cne*, núm. 198, julio 2015, sin paginación.

¹⁷⁹⁶ALBA MONTESERIN, Susana; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana; MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Crisis económica y Nuevo Panorama...*, *Op. Cit.*, p. 5.

da la sensación de que debe ser el país que mayor número de españoles recibe, en detrimento de Gran Bretaña que, como hemos comentado, ha canalizado un importante flujo de españoles. Además, también en relación a los medios de comunicación y remitiendo, de nuevo, a la cuestión de la terminología, debemos referirnos al empleo de expresiones como “exilio laboral” o “exilio económico”, utilizadas, claro está, para subrayar la gravedad de la situación y, así, enfatizar la desdicha de quienes deben ir a buscar trabajo en el extranjero. Asimismo, ya que mencionamos el ámbito periodístico, aludamos al papel desempeñado en este sector por parte de los propios españoles emigrados, tanto en el terreno de la publicación de periódicos -editados en papel y/o en digital- como en su actividad en la red por medio de distintas plataformas y/o blogs. Se trata, pues, de unos medios hechos por y para los emigrantes, cuyo valor informativo estriba en compaginar datos y noticias relativas tanto al país de origen como al de destino. De entre los varios existentes en Europa, podemos destacar algunos como *Berlunes*, publicado en la capital alemana; *El Ibérico* o *El Northern*, editados respectivamente en Londres y en Mánchester; o incluso podemos citar el *Polska Viva*, relativo a Polonia, un país menos habitual para la emigración española. De igual modo, también existen revistas, algunas de ellas muy longevas, cuya finalidad es la de mantener a los emigrantes al día de la actualidad española, siendo la más emblemática de ellas *Carta de España*, la revista oficial de la emigración española, activa desde 1960¹⁷⁹⁷. Sin embargo, también hay otras como *Pasaporte*, editada por la Asociación de Emigrantes y Expatriados Españoles, o bien *Crónicas de la Emigración* o *La Región Internacional*. En relación a las páginas web, eso ya es una esfera prácticamente inagotable, pues podríamos traer a colación desde las páginas de asociaciones de emigrantes -con su respectiva actividad en las redes sociales-, pasando por foros creados por españoles residentes en el exterior para compartir experiencias o dar consejos -existen espacios dedicados al caso concreto de un solo país o a varios-, hasta los blogs individuales de personas que quieren comunicar públicamente sus vivencias y su día a día en el extranjero. Además de todas estas fuentes, prácticamente imposibles de rastrear y contabilizar en su totalidad, sobresale una página web en concreto por su oficialidad, nos referimos al Portal de la Ciudadanía Española en el Exterior, vinculada a la Dirección General de Migraciones y a la Secretaría General de Inmigración y Emigración, es decir, correspondiente al Ministerio de Empleo y Seguridad Social del Gobierno de España. Tal espacio y su existencia se presenta del siguiente modo: “*El empeño del Gobierno en*

¹⁷⁹⁷Destaquemos un par de estudios centrados en esta publicación, el primero de ellos dedicado a la cuestión identitaria y el segundo focalizado en temas visuales: CALVO SALGADO, Luis M.; FERNÁNDEZ VICENTE, María José; SANZ DÍAZ, Carlos: “Las representaciones de la identidad estatal y las identidades subestatales en *Carta de España*”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 253-275; CALVO SALGADO, Luis M.: “La fotografía en *Carta de España*”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 277-292.

acercar la Administración Pública al numeroso colectivo de españoles residentes en el exterior encuentra un medio natural de manifestarse en el empleo de las herramientas que la evolución de la tecnología pone a disposición tanto de los ciudadanos como de quienes tenemos la obligación de servirles”; especificando su finalidad en los siguientes términos: “hacer llegar de la forma más rápida, cómoda y ágil posible una información integral de todas las cuestiones que les afectan a los españoles que se encuentran fuera del país, así como para recibir con inmediatez y facilidad las consultas, solicitudes y cualquier tipo de sugerencia de sus usuarios”¹⁷⁹⁸. Una página que cuenta con nutridos materiales tanto en términos de gráficos y estadísticas, así como de documentación, direcciones y teléfonos de interés, normativas, formularios o información relativa a la Oficina de Retorno.

También la red ha tenido un impacto notable en la emigración actual en tanto que, por una parte, ha facilitado la propia búsqueda de empleo en el extranjero, pero también, al mismo tiempo, ha permitido a los futuros emigrantes tener información sobre el país al que parten, las costumbres, los lugares más o menos convenientes o consejos prácticos para su instalación. De hecho, internet ha sido útil, incluso, para encontrar modos de financiación alternativos para llevar a cabo propuestas artísticas que giran en torno a la emigración, desarrolladas por jóvenes españoles emigrados, piénsese al respecto en iniciativas que han prosperado gracias al *crowdfunding* como es el caso de la webserie *Spaniards in London* (Javier Moreno Caballero, 2014), ya aludida en el punto dedicado a la emigración española dirigida a Gran Bretaña, o del cómic *Leaving Spain*, un proyecto de Óscar Ibáñez¹⁷⁹⁹, consistente en publicar diariamente viñetas que recogen la experiencia migratoria en Inglaterra, tanto la suya propia como la de otras personas¹⁸⁰⁰.

Una vez contextualizada la emigración actual hacia Europa y planteada como una de las consecuencias de la crisis¹⁸⁰¹, acto seguido debemos centrarnos en las representaciones de esta

¹⁷⁹⁸Dicho portal puede consultarse en el siguiente enlace:
<http://www.ciudadaniaexterior.empleo.gob.es/es/presentacion/index.htm>

¹⁷⁹⁹La referencia a la página web del proyecto es la siguiente: <http://leavingpaincomic.blogspot.com.es/>

¹⁸⁰⁰A pesar de que no tiene nada que ver con el caso español en particular, en el ámbito de la ilustración podemos traer a colación una excelente novela gráfica realizada por Shaun Tan sobre la experiencia migratoria, aunque ésta carece de texto y no se refiere a ningún país en concreto, se trata de: TAN, Shaun: *The Arrival*. Londres: Children's Books, 2006.

¹⁸⁰¹La crisis económica española ha recibido una notable atención por parte de la cinematografía, citemos a continuación algunos de los principales films que se acercan a ella: *Nostalgia* (Mario Viñuela, 2009), *15M: Excelente. Revulsivo. Importante* (Stéphane M. Grueso, 2010), *Clarividencia* (Luis María Fernández, 2010), *Interés variable* (Felipe Pardo, 2010), *Vidas pequeñas* (Enrique Gabriel, 2010), *#Indignados* (Antoni Verdguer, 2011), *5 metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Banderas falsas* (Carlos Serrano Azcona, 2011), *La chispa de la vida* (Álex de la Iglesia, 2011), *Ensayo de una revolución* (Pedro Sara, Antonio Labajo, 2011), *Españistán. La burbuja inmobiliaria* (Aleix Saló, 2011), *¿Generación perdida?* (David Martín de los Santos, 2011), *Interferencias* (Interferències, Pablo Zareceansky, 2011), *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2011), *Terrados* (Demian Sabini, 2011), *15-M: En nombre de la democracia* (Fernando Santise, Alejandro Garcés, 2012), *15M: Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012), *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)* (Alfonso Amador, 2012), *Caso pendiente* (Juan Gautier, 2012), *El despertar de los placeres* (Lluc

situación y comenzaremos por valorar el ámbito televisivo. En ese sentido debemos aludir a un tipo de emisiones que han proliferado en los últimos años de una manera apabullante, nos referimos a aquellas que muestran a españoles viviendo en el extranjero, sea donde sea del mundo. Posiblemente el caso más conocido es el de *Españoles por el mundo* (Luz Aldama, 2009-2015), un programa producido por New Atlantis y emitido por La 1 de Radio Televisión Española desde el año 2009, contando hasta el momento con un total de 218 episodios y fechando su última emisión del 1 de abril de 2015. Este tipo de propuesta, de la que existen muchas otras parecidas relativas tanto a las televisiones autonómicas como extranjeras, consta de un presentador que se traslada a algún país en el que habitan españoles para ir entrevistando a varios de ellos- Así, se muestran distintos lugares de diferentes ciudades, comunicando los diversos testimonios cuestiones relativas a la cultura, urbanismo, tradiciones o gastronomía, así como entrando en museos, restaurantes, iglesias, etc., todo ello combinado con el relato de sus experiencias laborales o familiares. Es decir, se produce una curiosa mezcla entre emigración y turismo, pues si bien las personas que guían al espectador por distintos lugares de la ciudad en cuestión explican los motivos que les impulsaron a partir, cuál era su profesión en España, de qué trabajan en su nuevo destino o con quién viven, lo hacen mientras ejercen prácticamente de guías turísticos de estas urbes, comunicando datos que pueden abarcar, según el caso, desde la construcción de una iglesia hasta el precio de las *boutiques* más caras del barrio más lujoso. El perfil de los emigrantes es, además, muy diferente del de aquellos que partieron a mediados del siglo XX, pues en esta ocasión se presentan casos de emigración exitosa protagonizados por personas que tienen, habitualmente, una notable formación académica y que ocupan buenos puestos de trabajo en el extranjero; incluso hay casos de mujeres

Güell Fleck, Jordi Oriola Folch, 2012), *La entrevista* (Daniel Ortiz, Javier Díaz, 2012), *Fraude. Por qué la gran recesión* (Juan José Mercado, 2012), *Mis ahorros, su botín* (Borja Casal Martí, 2012), *El mundo es nuestro* (Alfonso Sánchez, 2012), *A New Way of Life* (Mikel Mas, 2012), *La plaza* (Adriano Morán, 2012), *Simiocracia. Crónica de la gran resaca económica* (Aleix Saló, 2012), *En defensa del Euro* (Juan José Mercado, 2013), *Europesadilla, alguien se ha comido a la clase media* (Aleix Saló, 2013), *Falsos horizontes* (Carlos Serrano Azcona, 2013), *Ilusión* (Daniel Castro, 2013), *Lacrimosa* (Rubén Llama, Iván Boutazakht, 2013), *Plan B* (Luis Cerezo, 2013), *¿Por qué?! Una crisis endémica* (Marc Balaguer, 2013), *Sinceridad* (Andrea Casaseca Ferrer, 2013), *Sin respuesta* (Miguel Parra, 2013), *Somos gente honrada* (Alejandro Marzoa, 2013), *Tomaremos las calles* (Javi Larrauri, 2013), *El triste olor de la carne* (Cristobal Arteaga, 2013), *Universidad S.A.* (Oriol Gomà, Paula Alós, 2013), *Bancarrota* (Fernando Díaz Villanueva, Juan Ramón Rallo, 2014), *En el castillo* (Franco Lorenzana, 2014), *Eurostafa* (Guillermo Cruz, 2014), *Historias de Lavapiés* (Ramon Luque, 2014), *Justi&Cia* (Ignacio Estarregui, 2014), *Mobiliario urbano* (Ignacio Nacho, 2014), *Murieron por encima de sus posibilidades* (Isaki Lacuesta, 2014), *ReMine, el último movimiento obrero* (Marcos M. Merino, 2014), *Sí se puede. Siete días en PAH Barcelona* (Pau Faus, 2014), *Todo un futuro juntos: notas sobre la crisis* (Pablo Remón, 2014), *Carmen y Jimena: futuro imperfecto* (Gabriel Pecot, Celia Hernández, 2015), *El cerdo* (Pau Durà, 2015), *Corrupción: el organismo nocivo* (*Corrupció: l'organisme nociu*) (Albert Sanfeliu, 2015), *Crisis, ¿qué crisis?* (Manuel Mira, 2015), *De sentido común* (Blanca Soler Delgado, Isabel Sáez-Pérez, 2015), *Garantía personal* (Rodrigo Rivas, 2015), *La Granja del Paso* (La Granja del Pas, Silvia Munt, 2015), *Mami, ¡ya sé dónde está el dinero!* (Arturo Cisneros, 2015), *Pikadero* (Ben Sharrock, 2015), *Política correcta* (Belén Anguas, 2015), *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), *El tramo final* (Óscar Pérez, 2015), *Cerca de tu casa* (Eduard Cortés, 2016), *El rey tuerto* (Marc Crehuet, 2016), *Y sin embargo se mueve* (Juan Carlos Galera, Carlos Beltrán, Nelo Herraiz, 2016).

que se casaron con extranjeros y se encargan de las labores del hogar. Aun en el caso de destinos más alejados, como por ejemplo en países del sur-este asiático, hay españoles que explican que dejaron empleos con buenas retribuciones económicas para poder cambiar de aires y gozar de tiempo libre y naturaleza, considerando que han mejorado en calidad de vida al dedicarse, por ejemplo, al alquiler de barcos o al ejercer de monitores de buceo y submarinismo. Sea como fuera y dónde sea, el programa exhibe proyectos migratorios satisfactorios y muestra a personas que tienen tiempo libre y conocen bien la ciudad donde residen y su historia; algo muy distinto, por ejemplo, de lo que expone uno de los testimonios del film *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2005), quien explica que sólo conoció bien la ciudad y sus monumentos cuando, después de vivir allí muchos años, tuvo visitas a quienes enseñarles la urbe, apreciando entonces su belleza¹⁸⁰².

Como decíamos, este mismo formato ha proliferado en cadenas autonómicas incluso con títulos muy parecidos, si bien con la salvedad de que en el caso que acabamos de mencionar las personas entrevistadas deben cumplir con la única prerrogativa de ser españoles, al margen de cuál sea su origen regional, mientras que, en estos casos, varias comunidades autónomas se acercan sólo a los oriundos de esa tierra en concreto para atender a cómo viven y se desenvuelven en el extranjero. Piénsese al respecto en varias propuestas, algunas de ellas anteriores incluso a la emisión que acabamos de citar, como son *Madrileños por el mundo* [Telemadrid], *Andaluces por el mundo* [Canal Sur], *Castellano-manchegos por el mundo* [Castilla-La Mancha Televisión], *Castilla y León en el mundo* [Castilla y León Televisión], *Canarios por el mundo* [Emitido por Radio Televisión Española], *Catalans al món* [Televisió de Catalunya], *Valencians pel món*, u otros con títulos no tan evidentes como *Afers exteriors* [relativo a catalanes, Televisió de Catalunya] o *Después del mar* [relativo a asturianos, Televisión del Principado de Asturias]¹⁸⁰³.

Antes de abandonar el ámbito televisivo, es relevante destacar dos cuestiones absolutamente distintas entre ellas, pero interesantes para nuestro estudio como son, en primer lugar, la existencia del capítulo “Emigrantes” (2010), perteneciente a la emisión *Cómo hemos cambiado* de Radio Televisión Española, una entrega que se aproxima a la cuestión de la emigración, pero para subrayar que España ya no es un país emisor sino receptor. No en balde es un título de 2010 y, por tanto, todavía no era tan evidente la renovada importancia que tendría la emigración española, de ahí que se considere preciso recordar el pasado migratorio español al acercarse a un presente en el que el

¹⁸⁰²Véase la valoración que hemos emitido sobre este film en las páginas 657-662 de la presente investigación.

¹⁸⁰³Evidentemente este formato televisivo no existe exclusivamente en España, sino que también hay emisiones extranjeras del mismo tipo, piénsese al respecto, por ejemplo, en *Portugueses pelo mundo* [Rádio Televisao de Portugal], *Clase turista: el mundo según los argentinos* [Televisión Federal], *Clase turista: el mundo según los chilenos* [Televisión Nacional de Chile], *Clase turista: o mundo segundo os brasileiros* [Rede Bandeirantes] o *Mexicanos en el extranjero* [Canal Once].

país se considera como tierra de acogida, contraponiendo experiencias de españoles que partieron con inmigrantes que llegan a España, estableciendo un paralelismo y creando nexos de unión¹⁸⁰⁴.

La segunda cuestión que merece la pena considerar es el papel activo desempeñado por varias cadenas televisivas en el cine, pues algunas han creado sus propias productoras cinematográficas, piénsese en el caso de Telecinco Cinema, Antena 3 Films o Mediapro – La Sexta, una cuestión para nada trivial si tenemos en cuenta que un número considerable de los éxitos de taquilla de los últimos años han contado, justamente, con este tipo de participación. Ello obedece a la existencia de un marco jurídico que exige a las cadenas televisivas la inversión en producciones, tanto nacionales como comunitarias a nivel europeo, por medio de dos directivas en concreto de “Televisión Sin Fronteras” que estipulan un marco jurídico común y que, en el caso español, se han vehiculado a través de la Ley de Comunicación Audiovisual de 2010¹⁸⁰⁵. Precisamente este es el caso de propuestas como *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez Lázaro, 2014) u *Ocho apellidos catalanes* (Emilio Martínez Lázaro, 2015), ambas producidas, entre otras compañías, por Telecinco Cinema. En una línea análoga encontraríamos películas europeas en las que también han intervenido productoras derivadas de las cadenas televisivas y que comparten un parecido sentido del humor, caso de *Bienvenidos al norte* (Bienvenue chez les Ch’tis, Dany Boon, 2008), *Bienvenidos al sur* (Benvenuti al sud, Luca Miniero, 2010) o *Benvenuti al nord* (Luca Miniero, 2012). Todos estos films se articulan a partir de la exposición de estereotipos regionales, mostrando los distintos talentos de las personas que residen en el norte y en el sur de un mismo país por medio de exponer, argumentalmente, el traslado de uno de ellos a la zona septentrional o meridional del país. Bajo esta situación, se ponen de manifiesto las diferencias de carácter y actitud entre las gentes que habitan estos lugares, buscando la comicidad por medio de articular toda una sarta de tópicos, de lo más rancio posible, para evidenciar cómo el personaje que se ha trasladado cambia de opinión, abandonando sus ideas negativas preconcebidas para alcanzar un cierto entendimiento o desarrollar un aprecio por las gentes que ha conocido en el nuevo lugar. Este tema, claro está, podría emplearse para efectuar una radiografía sobre actitudes y diferencias regionales que pudiera tener gran interés

¹⁸⁰⁴Sobre el punto de vista adoptado por esta emisión son muy clarificadoras las siguientes palabras que se ofrecen de la entrega, a modo de resumen, en la página web de Radio Televisión Española, espacio en el que puede visualizarse este capítulo: “*Ayer fuimos país de emigrantes, hoy somos país de inmigración. La guerra civil y la dictadura, la pobreza y la desesperanza, empujaron a millones de españoles a coger los bártulos y buscarse la vida en otros países, a emigrar a la Europa rica, a la América de las oportunidades. Ahora, que somos tierra de acogida para emigrantes de todo el mundo, el paralelismo es evidente y la reflexión inevitable. Y así se plantea en esta nueva entrega de Cómo hemos cambiado, con imágenes y testimonios de Emigrantes, para no olvidar lo que fuimos y cómo somos*”, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/como-hemos-cambiado/como-hemos-cambiado-emigrantes/949861/>

¹⁸⁰⁵Todas estas políticas que afectan a las cadenas de televisión aparecen analizadas, junto con la transcripción de los artículos más relevantes, en la siguiente publicación: PARDO, Alejandro: *Producción ejecutiva de proyectos cinematográficos*. Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 2014, ebook sin paginación.

sociológico, pero obviamente éste no es para nada el objetivo de estos films, cuya finalidad reside en despertar la risa fácil al espectador, por medio de explotar una retahíla de estereotipos y tópicos hartos conocidos por cualquier espectador del país.

Si mencionamos estas cuestiones es porque también en esta línea podemos ubicar una propuesta sobre la emigración española actual a Alemania, *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), pues comparte con estos títulos la misma clave cómica, si bien en este caso no se explotan las diferencias regionales sino el traslado de unos españoles a Alemania. De igual modo, en términos de producción también cuenta con participación televisiva, en este caso de Atresmedia Cine, entre muchas otras productoras como Aragón Televisión, Producciones Aparte, Audiovisual Aval SGR, Canal + España, Instituto de Crédito Oficial (ICO), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) y Telefonica Studios. Además, también esta conexión con el ámbito televisivo es más estrecha si tenemos en cuenta que el mismo realizador llevó a la televisión una serie que pivotaba exactamente sobre la misma idea, *Buscando el norte* (Nacho G. Velilla, 2016), producida también por Atresmedia y Aparte Producciones. En este caso, sin embargo, el producto no funcionó tan bien como el film y se canceló su segunda temporada, cosechando en cambio mejores éxitos y habiéndose emitido dos temporadas -y una tercera confirmada- de la serie *Alli abajo* (Aitor Gabilondo, César Benítez, Óscar Terol, 2014-...), una producción de argumento parecido a *Ocho apellidos vascos* -si bien la idea original de la serie es anterior al largometraje- que muestra a unos protagonistas oriundos de Euskadi que parten de viaje por Andalucía, en este caso producida por Plano a Plano para el canal Antena 3. Más adelante ya destacaremos algunos aspectos significativos de la película *Perdiendo el norte*, sin embargo, creemos oportuno mencionar que, tanto en esta propuesta como en la serie *Buscando el Norte*, se alude a un programa televisivo parecido a *Españoles en el mundo* que actúa como el detonante a partir del cual los personajes principales, insatisfechos con la realidad económica en España, deciden ir a probar suerte a Alemania, al escuchar el relato de españoles que se ganan bien la vida en el extranjero. Justamente, este es un tema interesante porque evidencia que el papel que antaño jugaron los emigrantes que regresaban a pasar las vacaciones y hablaban maravillas del extranjero, estimulando al resto a partir, ahora puede ejercerlo directamente la televisión por medio de programas de este tipo que siempre presentan la emigración como un proyecto exitoso. Y esta es una cuestión relevante porque, a veces, este tipo de emisiones han actuado como una suerte de cantos de sirena para quienes no se encuentran a gusto económica o laboralmente en España y, a tenor de escuchar relatos positivos sobre cómo se vive en otros países, pueden sentir el deseo de probar esta experiencia. Una experiencia que, en el caso de estos programas, siempre es agradable en la medida en que se entrevista a personas que gozan de una buena situación en el extranjero, si bien evidentemente el espectro de éxito o fracaso es, en la realidad, mucho más amplio y, de hecho, varios de quienes han

probado suerte a raíz de estas emisiones no han tenido la misma fortuna¹⁸⁰⁶. Precisamente, tanto en el film mencionado como en la serie de él emanada, se pretende ofrecer una imagen que desmienta esta idea de lograr siempre el éxito en el extranjero, mostrando a personajes que deben ganarse la vida ejerciendo profesiones que distan mucho de su calificación profesional y, en el caso de la serie, se incluye a gente que prácticamente se encuentran al borde la indigencia, un asunto muy bien resumido en las siguientes palabras de Ricardo de Querol: “*Es paradójico, pero el éxito de Buscando/Perdiendo el norte reside quizás en lo mismo que ese Españoles en el mundo que satiriza: que conecta con todos esos jóvenes y no tan jóvenes que ven oscuro su futuro en un país y se identifican con los que se han atrevido a buscarse la vida en otro sitio. El programa de reportajes mostraba la cara bonita de la emigración: aquí tenemos una realidad más cruda. Ya no somos los paletos de Vente a Alemania, Pepe, y los jóvenes españoles salen por el mundo muy bien preparados y con la cabeza alta. Otra cosa es que les caiga un jarro de agua fría nada más llegar. Porque, como dice uno de los personajes, ‘que tú sobraras en España no significa que Alemania te estuviera esperando’*”¹⁸⁰⁷.

Consideradas todas estas cuestiones, focalicemos finalmente la atención en el terreno cinematográfico advirtiendo de qué modo vamos a abordar este asunto: primeramente, efectuaremos un recorrido muy superficial para trazar un panorama que contemple algunos de los principales títulos que consideran la emigración actual hacia Europa; acto seguido, nos centraremos en tres producciones en concreto para poder analizarlas con mayor detenimiento y lo haremos en el siguiente orden: *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), *En tierra extraña* (Iciar Bollain, 2014) y *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). Estos tres títulos nos permiten plantear, respectivamente, la emigración a Alemania en clave de comedia, la emigración a Gran Bretaña bajo una óptica documental y, finalmente, de nuevo la emigración a Alemania, pero a propósito de un personaje con un perfil muy distinto a otros del resto de films, en la medida en que carece de

¹⁸⁰⁶Muy significativo es al respecto un artículo escrito por Carmen Pérez-Lanzac en el que se plantea la complicada situación en la que se encuentran algunos españoles que, en busca de un trabajo, optaron por marcharse a Noruega, teniendo mala suerte muchos de ellos e incluyendo declaraciones de varios. Justamente, uno de ellos alude directamente a que esta emisión fue el detonante de su partida (“*Hace tiempo que se me habían acabado todas las ayudas. Mis padres, ya mayores, llevaban varios meses pagando los 540 euros de mi hipoteca. No me salía nada, las expectativas eran muy malas. Recuerdo que estaba en un bar que tenía al fondo la tele puesta. Echaban Españoles en el mundo. Salía un hombre que vivía al norte de Noruega, decía que ganaba 4.000 euros. Se le veía contento al tío. De pronto se tiró al agua de un salto... Y me dije: Paco, allí te tienes que ir*”); la propia autora del texto lo aborda del siguiente modo: “*La prosperidad noruega y también los programas de Españoles en el mundo (muchos los nombran cuando se les pregunta el porqué de la elección del país: sus tres últimas entregas dedicadas al país han tenido entre 3’5 millones y 2’8 millones de espectadores) han ejercido de canto de sirena para un número creciente de españoles (en la Embajada española, el número de españoles inscritos ha pasado de 358 en 2010 a 531 en 2011, aunque muchos no se registran). Pero una vez en el país se han topado con una infranqueable barrera formada por tres elementos: el frío polar, el idioma y unos precios desorbitados (alquilar una habitación cuesta 600 euros; un brick de leche, dos euros)*”, en PÉREZ-LANZAC, Carmen: “Spanjolars a la desesperada”. *El País*, 11-02-2012.

¹⁸⁰⁷QUEROL, Ricardo de: “‘Buscando el norte’, ocho apellidos alemanes”. *El País*, 11-02-2016.

formación académica y, además, la imagen que se ofrece de la experiencia es harto más desoladora que en las otras propuestas.

Si elaboramos una valoración general que tome en consideración las realizaciones que abordan esta corriente migratoria hacia Europa, cabe decir que Alemania y Gran Bretaña son los países receptores que aparecen en más títulos, mientras que por lo que respecta a Francia, si bien hay títulos en cuya acción presentan a españoles allí residiendo hoy en día, éstos no están dedicados a la emigración ni se considera por qué partieron o la crisis española. Esta situación contrasta con la realidad histórica, pues tal como ya hemos comentado previamente, a este país se han dirigido recientemente, y se dirigen, un buen número de españoles. Suiza, en cambio, ha caído de la lista de países receptores de mayor número de españoles, careciendo de la relevancia que tuvo al respecto en los años sesenta y setenta, de ahí que sea comprensible que no tengamos producciones actuales que muestren flujos migratorios españoles con este destino. En un título, por ejemplo, como es *Bon appétit* (David Pinillos, 2010), se hace evidente que la presencia de un español en Zúrich no obedece a un imperativo económico, sino que su decisión de instalarse en esta ciudad se debe a una voluntad de alcanzar el éxito profesional, en este caso en el sector culinario. Un perfil, pues, muy distinto del de los emigrantes de comienzos de la segunda mitad del siglo pasado y, probablemente, más en sintonía con aquellos títulos que muestran la emigración española dirigida a los Estados Unidos con la finalidad de ascender en una profesión o bien por motivos personales ajenos a cualquier crisis o motivación económica; piénsese al respecto, entre otras, en películas como *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1983), *Sublet* (Chus Gutiérrez, 1991), *The Other Shoe* (Guillermo Escalona, Joan Cuevas Pareras, 2005), *DiDi Hollywood* (Bigas Luna, 2010), *La vida inesperada* (Jorge Torregrassa, 2014) o *10.000 KM* (Carlos Marques-Marcet, 2014). También a propósito de la reciente emigración con destino a Alemania encontramos films que nada tienen que ver con razones económicas, caso por ejemplo de *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015), así como hay otras películas en las que la motivación sí que es laboral pero la emigración simplemente la protagoniza un personaje secundario, valga a modo de ejemplo *No controles* (Borja Cobeaga, 2010). Un título que, en cambio, sí que alude a la crisis actual, además de los casos de *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015) y *Buscando el norte* (Nacho G. Velilla, 2016), es *Ayer no termina nunca* (Isabel Coixet, 2013), una propuesta que no deja de ser curiosa en tanto que plantea la emigración de un personaje hacia Alemania en 2012 con el objetivo de mejorar económicamente -aunque también por razones personales, pues se separó de su esposa tras perder a su hijo por una negligencia médica- y regresa a España en 2017, en un momento, por tanto, futuro al de la realización del film y en el que se presenta un país absolutamente destrozado por la crisis económica. Mención especial merece también el caso de *País de todo a 100* (Pablo Llorca, 2014) en el terreno del documental, centrado en dos amigos que, en otoño de 2012, emprenden un viaje por España y uno de ellos, a pesar de ser

español, vive en Berlín desde el comienzo de la crisis, mientras que el otro es un finlandés que sólo había estado en nuestro país hace mucho tiempo, cuando tenía ocho años. La realización muestra cómo a lo largo de un tiempo -varias semanas- estos dos hombres toman nota de las cosas que van viendo y advierten cómo ha cambiado todo a causa de la recesión económica, centrando la atención en la pobreza, el desempleo o las urbanizaciones sin terminar, entre otras cuestiones. La emigración, pues, no como tema esencial pero sí como consecuencia de la crisis y como perspectiva en la medida en que posibilita a un español tener un punto de vista externo de la propia situación de su país¹⁸⁰⁸.

Con respecto a la representación de la emigración actual hacia Gran Bretaña, cabe decir que existen varios títulos en los que la causa de tal movimiento reside claramente en motivos económicos, caso del largometraje documental *In Brum* (Iban González, 2012), de las webseries *Expats* (Pedro H. Lajero, 2013) y *Spaniards in London* (Javier Moreno Caballero, 2014) [Fig. 330-331], así como del cortometraje documental *The Job Seeker* (Benjamin Huguet, 2013), siendo este último el que se acerca con mayor crudeza al asunto al abordar la situación en la que vive un español que, a causa de la crisis, emigró a Gran Bretaña en 2012 y debe sobrevivir en Londres pasando numerosas penurias y realizando tantas entrevistas de trabajo como puede.



Fig. 330



Fig. 331

A propósito de la emigración a otros países europeos pero alternativos a los más concurridos, podríamos traer a colación un par de films de Eloy Domínguez Serén, nos referimos al cortometraje *Pettring* (Eloy Domínguez Serén, 2013) y al largometraje *Ingen Ko Pa Isen / No cow on the Ice* (Eloy Domínguez Serén, 2015), dos propuestas muy unidas entre ellas e interesantes por lo que atañe a la propia concepción de la identidad migratoria a partir de las vivencias del realizador en Suecia. Por lo que respecta a la primera, ésta consiste en un diario filmico del propio cineasta a propósito de sus primeros meses viviendo en este país y trabajando como peón de obra. Como bien especifica el director, este cortometraje es el primero de una serie de piezas que se basan

¹⁸⁰⁸Este realizador ya había abordado anteriormente en varias de sus obras la crisis y había efectuado una crítica a la vida burguesa, piénsese al respecto en títulos como *Un ramo de cactus* (Pablo Llorca, 2013) o *El gran salto adelante* (Pablo Llorca, 2014).

en la correspondencia que mantuvo con el realizador gallego Marcos Nine durante muchos meses, consistiendo en el proyecto de diario filmado que comenzó cuando se trasladó a este país en verano de 2012, mostrando sus tres primeros meses allí, donde trabajó en una obra de construcción siendo el único extranjero. Las propias palabras del cineasta definen con gran claridad la intención de la película: *“Since I began to film my diary, I understood that my story could have a big deal in common with many people of my generation. For this reason, I tried to prioritize some important sharing issues: the initial solitude and miscommunication, the job uncertainty, discovering our new environment and observing our new neighbors, as well as the usual bureaucratic obstacles and idiomatic difficulties”*; asimismo, en la sinopsis del cortometraje publicada en su página web se plantea el tratamiento de la cuestión de la identidad migratoria en los siguientes términos: *“The author uses the thorough filming of his work in construction as a metaphor to reflect about the construction of his own new identity as a migrant. This short film combines work settings with domestic scenes and free time situations, drawing parallels among his life as a laborer, as an immigrant and as a filmmaker”*¹⁸⁰⁹.

En relación al segundo film, éste plantea la percepción del cineasta de un nuevo país con un entorno visual, paisaje e idioma completamente distintos a los suyos, unos espacios por los que transita mientras ejerce distintos trabajos temporales, conociendo una nueva cultura, sociedad y modo de vida; al mismo tiempo, lógicamente, su propia identidad se va transformando acorde a estas vivencias. Una propuesta en la que tienen una gran importancia tanto la imagen como la palabra, es decir, el lenguaje, pues para documentar su experiencia en Estocolmo, durante dos años filmó muy a menudo, pero también escribió mucho en su diario, explorando el entorno a través de imágenes y sonidos, atesorándolo por medio de la escritura literaria y filmica. Además, en esta realización es fundamental el modo en cómo el propio cineasta va descubriendo el entorno en el que se encuentra y a sí mismo dentro de él, un país del que poco sabía cuándo llegó en 2012 y al que se acercó por medio de varias obras literarias durante los primeros meses de estar allí (textos de August Strindberg, Henning Mankell, John Ajvide Lindqvist, Maj Sjöwall y Per Wahlöö, Camilla Läckberg; la poesía de Tomas Tranströmer o los cómics de Martin Kellerman), así como también tuvo un gran peso para su propia experiencia como emigrante la lectura de la autobiografía de Jonas Mekas (*I Had Nowhere to Go*¹⁸¹⁰)¹⁸¹¹. Unos films, por tanto, que proponen una interesante visión sobre la experiencia en el extranjero y cuyo acercamiento no es el resultado de un cineasta que se

¹⁸⁰⁹Texto y declaraciones obtenidas de su página web, disponible en el siguiente enlace: <http://www.loydseren.com/PETTRING>

¹⁸¹⁰MEKAS, Jonas: *I Had Nowhere to Go*. Nueva York: Black Thistle Press, 1991. Bajo este mismo título recientemente se ha realizado un film que plantea un acercamiento a Jonas Mekas y su obra: *I Had Nowhere to Go* (Douglas Gordon, 2016).

¹⁸¹¹Todas estas cuestiones pueden consultarse en las declaraciones del realizador incluidas en su página web: <http://www.loydseren.com/INGEN-KO-PA-ISEN>

aproxima a un tema ajeno, sino que, en tanto que diario filmado, asistimos a la propia vivencia del director como emigrante¹⁸¹², un realizador cuyos abuelos, por otra parte, también emprendieron la emigración en los sesenta¹⁸¹³.

Esbozado este panorama, finalicemos este punto centrando la atención en el primero de los tres largometrajes que valoraremos con mayor detenimiento, es decir, *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), una realización que se acerca en clave de comedia a la actual emigración española hacia Alemania articulando toda una serie de temas y tópicos vinculados a la crisis económica, prácticamente omnipresentes en la actualidad. Aludamos, en primer lugar, a la trama argumental para, acto seguido, desglosar toda esta sarta de tópicos o temas que considera el film y, así, acercarnos a cómo plantea la emigración. En ese sentido debemos indicar que los protagonistas son dos jóvenes, Hugo y Braulio, ambos con estudios universitarios, quienes a causa de la falta del empleo y tras ver en la televisión un programa en el que un español cuenta maravillas de su vida laboral en Alemania, deciden partir a este país convencidos de que allí podrán desarrollarse profesionalmente de un modo que no les es posible en España. Así las cosas, parten a Berlín y allí sus expectativas chocan radicalmente con la realidad, pues después de intentar ubicarse y tener problemas con el idioma [Fig. 332-333], así como tras infructuosos intentos y numerosas entrevistas

¹⁸¹²Sobre su propia experiencia como emigrante y la relación que esta cuestión guarda con su familia, el director expone lo siguiente: “*Me di cuenta de que el proyecto se estaba centrando en dónde estoy, pero no había mencionado de dónde vengo y creo que una parte no se puede comprender sin la otra. Hay ciertos paralelismos entre una parte y la otra. Yo me muestro en el trabajo de la construcción en Suecia y mi familia trabajó siempre en la construcción. Se da la ironía de que mi padre siempre me decía: ‘Como no estudies, vas a acabar haciendo esto’. Y, a pesar de haber hecho lo que se supone que tenía que hacer (ir a la universidad, formarme, estudiar, etc.), acabé trabajando en la construcción que, por otro lado, es un trabajo muy digno. Por tanto, la decisión de incluir este segmento familiar gallego era decir: ‘Ahora que ya estamos conociendo a este personaje, su adaptación, su contexto, tras media hora película...; ahora es el momento de saber quién es, de dónde viene’. Yo soy palabra -como dice Emilio Llegó- y soy origen, y el origen es mi familia. Por otro lado, mi situación como emigrante nunca fue dramática, tampoco nostálgica. Antes has mencionado honestidad y me gusta. Ojalá sea esta una película honesta, al menos ha sido lo que he intentado. Quería que la película reflejase el estado en el que me encontraba en aquel momento y nunca fue dramático*”, en ESCOLANO, Carlos: “No Cow on the Ice + Conversación con Eloy Domínguez Serén”. *Transit. Cine y otros desvíos*, 11-12-2015, enlace: <http://cinentransit.com/conversacion-con-eloy-dominguez-seren/>

¹⁸¹³Andrea G. Vázquez lo plantea en los siguientes términos: “*Pettring quiere decir aprendiz. Y Eloy se siente uno de manera doble: en el tajo y en la vida. Y se siente extraño cuando sus abuelos, emigrantes los años 60, le dicen que nunca habían manejado la posibilidad de que su nieto volviera a vivir su mismo proceso migratorio para ganarse la vida y buscar un futuro mejor*”; asimismo, a propósito de la emigración del cineasta, esta autora plantea lo siguiente: “*Eloy se siente raro. Tan cerca de lo que quiere como lejos. Tiene a su lado a su chica, pero también un montón de vecinos rubios de ojos claros a los que no entiende. Ha viajado a Estocolmo por amor, pero también para alejarse de un país medio hecho trizas, donde las expectativas de futuro son casi nulas. Porque a pesar de su formación o su curriculum, para Eloy es mejor estar allí para trabajar de albañil realizando las labores que sus compañeros locales no quieren hacer que estar aquí, luchando por un mal salario, un jefe absurdo y una crisis continua. Así nace Pettring, una preciosa pildorita documental de apenas 20 minutos que nos vuelve a recordar que el buen cine no está ligado a los recursos ni al dinero, sino con el arte de contar historias, de sentirlas, de lucharlas y amarlas. Eloy Domínguez Serén cuenta la suya propia en este cortometraje: la de un español emigrado al que toca aprender para integrarse bien en su nuevo entorno*”, en VÁZQUEZ, Andrea G.: “Ser emigrante, ser extraño”. *Málaga Hoy*, 26-03-2014, enlace: http://www.malahoy.es/festivalmalaga/emigrante-extrano_0_792220789.html

de trabajo, terminan trabajando para un turco en su restaurante, preparando falafeles [Fig. 334-335] y compartiendo piso con otros españoles que también saben lo difícil que es abrirse camino en el extranjero. Más concretamente viven con Rafa, un joven que sobrevive de trapicheos varios -de hecho, al conocerlos intenta venderles droga- y con Carla, la hermana de éste, de quien se enamora Hugo, dejando a la novia que tenía en España en tanto que, a esa chica, sólo le preocupaban el dinero y el éxito, unos valores por los que también él se guiaba antes de su experiencia migratoria. Además de estos personajes, también destaca Hakan, el turco que les da empleo, casado con una española, Marisol,



Fig. 332



Fig. 333

así como sobresale especialmente el personaje de Andrés, interpretado por José Sacristán, un hombre que emigró en los años sesenta y que, tal como veremos, ejerce una importante función en el film a la hora de conectar el pasado y el presente de la realidad migratoria.



Fig. 334



Fig. 335

Una vez comentado, a grandes rasgos, el argumento, acerquémonos a los asuntos que aborda esta película y a los planteamientos que emplea, aludiendo en repetidas ocasiones a cuestiones vinculadas con la crisis actual. Comencemos por referirnos a la elevada formación académica de los que emigran, es decir, los propios protagonistas, pues justamente nada más comenzar el film se mencionan sus estudios por medio de la voz en *over* del personaje principal mientras éste aparece, a cámara lenta, trabajando de cocinero

en Berlín. Exactamente, las palabras pronunciadas son las siguientes: *“Me llamo Hugo, tengo veintisiete años, una doble licenciatura en Administración y en Dirección de Empresas y en Márketing y en Gestión Comercial, además de un máster en Business Administration. Braulio es licenciado en Ciencias Químicas y tiene un máster en Biología celular y molecular. Pertenece a la generación mejor preparada de la historia, la que iba a poner a España en la Champions*

League de la economía mundial, la que iba a vivir mejor que sus padres, pero que ha acabado viviendo como sus abuelos, emigrando y pagando los platos rotos de Europa. Ahora nos llaman la generación perdida, pero yo sé muy bien donde estoy: trabajando diez horas diarias en un restaurante turco de Berlín del que salgo cada noche oliendo a falafel y preguntándome cómo coño hemos podido llegar a esto". Por consiguiente, las primeras frases que abren el film ya ponen al descubierto, sin duda, muchos temas de interés: la cuestión ya aludida de la elevada formación de quienes emigran; la evidente referencia a José Luis Rodríguez Zapatero, quien, el 11 de septiembre de 2007, afirmó que España jugaba en la *Champions League* de la economía mundial; o el vínculo que se establece entre la situación que viven los jóvenes hoy en día y aquella que padecieron sus abuelos, dando lugar, en ambos casos, a importantes desplazamientos migratorios.

Justo después de esta introducción aparecen los créditos, acompañados musicalmente de una nueva versión de la canción "Mi querida España" (1975) de la cantautora Cecilia, cuya letra constituía una crítica a la situación social y política de fines de la dictadura franquista. En esta ocasión la cantan Kiko Veneno y Rozalén, acompañando los nombres de los intérpretes que aparecen junto a palabras como paro, IRPF, IVA, recortes, corrupción, deuda o, claro está, emigración. Por tanto, la intención de considerar estas cuestiones ya se pone de manifiesto desde el inicio de la película; no obstante, si seguimos con el asunto de la alta preparación académica de los protagonistas, debemos destacar que este tema se remarca en varias secuencias ya desde el comienzo, a propósito, por ejemplo, del recorte que sufre Braulio en su investigación. Éste trabaja en un proyecto con varios compañeros en el laboratorio de una universidad y, tras haber logrado un cultivo estable y creer que podrán publicar el resultado en la revista *Sapiens*, se enteran de que les han recortado la beca de investigación y que, por ende, el estudio queda cercenado. Ante tal panorama, uno de ellos sostiene que "*En España los únicos que investigan ya son los jueces*" y Braulio afirma lo siguiente: "*Pero nosotros tenemos una preparación, una carrera, este país ha invertido mucho en nosotros, ¿van a ser tan necios como para desaprovecharnos?*". Justamente el hecho de que ellos sepan lo bien formados que están provoca que tengan unas altas expectativas en el terreno laboral y que aspiren a poder desarrollar en Alemania oficios acordes con sus estudios, aunque muy a pesar suyo deban terminar cocinando en un restaurante turco; al respecto, el personaje de Rafa añade lo siguiente: "*Tócate los huevos, la generación mejor preparada de España y va el turco y los pone a freír falafels, ala*".

Esta misma situación es la que provoca ciertos desencuentros entre Andrés, el personaje interpretado por José Sacristán, y Hugo, pues sin duda el joven se da de menos de considerarse emigrante y cree que las cosas le irán tal como se merece, una actitud que evidentemente tendrá que ir cambiando a tenor de los sucesivos disgustos y decepciones, pasando de ser un engreído a una persona, no sólo más resignada, sino también más humilde. Pero antes de detenernos en el personaje

de Andrés y en las conexiones que se establecen entre la emigración actual y la de antaño, aludamos a otro de los temas que considera el film: el desempleo. Precisamente es la falta de trabajo lo que impulsa a los protagonistas a partir y este es un tema que se plantea en diversas ocasiones; de hecho, ya al comienzo del film Hugo lamenta haberse pasado dos años buscando empleo y obteniendo siempre por respuesta un cordial “*ya te llamaremos*” que luego no llega nunca. Un problema que, según su novia, carece de interés, pues le insiste en que trabaje para su padre, quien ya una vez terminada la carrera le ofreció un puesto. Sin embargo, cuando por fin el protagonista logra tener un empleo y, además, de cierto nivel en tanto que director financiero de una empresa, nada más llegar a la oficina se encuentra allí a la policía y a los empleados triturando documentos, mientras que uno le indica que corra antes de que le puedan relacionar con todo eso. Asimismo, el asunto de la corrupción aparece también en otras ocasiones, pero en relación al paro o al desempleo también cabe destacar que los padres del protagonista, para festejar que le han contratado en una firma y desconociendo el mal desenlace del asunto, habían comprado cigalas y marisco para celebrarlo y, al enterarse de la mala noticia, su madre le dice que no se preocupe que al día siguiente rezará una novena a San Isidro Labrador que sabe mucho de trabajo. Su hijo le responde aludiendo a la cola del INEM: “*A ver mamá, que en este país hay más de cinco millones de personas rezando en la cola del INEM, ¿tú crees que Dios va a tener milagros para todos?*”.

No faltan tampoco alusiones a los recortes -“*Ya veo que los recortes en España ya han llegado hasta el sentido común*” afirma el personaje de Marisol-; a los desahucios -los padres del protagonista tuvieron que hipotecar la casa pagarle el máster-; o a la corrupción -“*En España, entre lo que se debe y lo que se roba, ya no se levanta cabeza*”-. Otro tema clave es el de las comunicaciones, pues en esta propuesta se hace evidente cómo ha cambiado con respecto al pasado el estar lejos de casa, por lo que al contacto con los familiares se refiere, gracias a la tecnología; ahora ya no se debe recurrir a una costosa conferencia con el extranjero, sino que en la película se muestra, en diversas ocasiones, a personajes escribiendo correos electrónicos o hablando por *skype*. No obstante, el contenido que se vehicula a través de estos medios no es tan distinto del que se transmitía por teléfono, pues de la misma manera que hemos destacado previamente que en varios films los emigrantes contaban mentiras, también en este caso se utilizan estos medios para revestir de éxito el proyecto migratorio. Así, Hugo escribe un email a sus padres en el que les cuenta que ya ha comenzado a realizar entrevistas de trabajo y que cuando los alemanes ven sus currículums se los rifan porque “*la marca España abre muchas puertas*”, igualmente, sostiene haberse adaptado muy rápido al carácter alemán porque las diferencias norte y sur no son sino una exageración, del mismo modo que el idioma no es tan complicado y con sólo unos días de estar allí ya lo aprendes. Estas afirmaciones van acompañadas visualmente de imágenes que lo contradicen todo: un alemán se ríe de la posibilidad de contratar a un español en su empresa, Braulio besa a una mujer en un



Fig. 336

laboratorio y ella le da la mano -él se excusa mediante el tópico de “*sorry, we are latinos, very besucones*” [Fig. 336], de modo que, al margen de los estudios que pueda tener, este personaje se acerca bastante a las construcciones arquetípicas de ciertas películas tardofranquistas-, o se evidencian los

problemas que tienen para comunicarse. Más adelante, Hugo escribe de nuevo a su padre, volviendo a mentir otra vez: le cuenta que ya ha empezado a trabajar y que ocupa un puesto de gran responsabilidad, con condiciones ideales, dietas de restaurante y vehículo de empresa, afirmando que les va a enviar dinero porque él tiene más de lo que necesita para vivir -tanto que no puede ni siquiera cerrar la cartera- indicando que, si necesitan más, no duden en decírselo. Destaca también al respecto una secuencia, sin duda una de las más exageradas del film por su voluntad cómica, en la que el protagonista realiza un *skype* con su familia y ha convertido una habitación del piso que comparte en su supuesto despacho de directivo, decorándolo con tópicos alemanes de lo más banal -por ejemplo, un póster del *Oktoberfest*- mientras que Braulio, disfrazado de mujer, finge ser su secretaria alemana.

Además, en esta propuesta se articulan toda una serie de ideas preconcebidas y estereotipadas relativas tanto a España como a Alemania, pudiendo destacar, en relación a nuestro país, los elogios a la dieta mediterránea o a productos como el jamón o chorizo, así como en una ocasión el personaje de Rafa finge ser un torero o se alude a cómo se llenó el edificio en el que viven de españoles a causa del Mundial de fútbol. También se pronuncia la habitual frase de “*como en España no se vive en ningún sitio*”, así como merece la pena destacar la secuencia de la llegada a Berlín de los protagonistas: éstos quieren encontrar la dirección del casero y le piden a una señora, en alemán, si les puede ayudar, indicando que son españoles, a lo que ella les responde dándoles limosna y lamentando su situación [Fig. 337]; igual sucede en una secuencia de *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014). Hugo y Braulio se plantean al respecto qué piensan los alemanes de España -“*¿Pero qué les ha contado la Merkel a esta gente?*”- y sostienen que por eso están allí, para hacerles cambiar de



Fig. 337

opinión. En el caso de los tópicos asociados a

Alemania, sobresalen cuestiones que se repiten en varias ocasiones como son la alusión al “milagro alemán”, un asunto que ya hemos remarcado también a propósito de films relativos a la emigración española de los años sesenta y setenta, así como también se plantea un cambio de concepción de

los emigrantes para con el país germano al comienzo del film y tras un tiempo de estar allí. En ese sentido, antes de ir a Berlín tienen una imagen sumamente idealizada de Alemania¹⁸¹⁴, mientras que después su opinión cambia por completo y todo se vuelven elogios para España, añadiendo que por algo los alemanes quieren ir de vacaciones a Mallorca o trayendo a colación las políticas de austeridad germanas.

Ya para concluir con la valoración de esta película, consideremos las dos cuestiones más interesantes que nos hemos reservado para el final: el efecto que surge en los protagonistas el ver por la televisión un programa al estilo de *Españoles por el mundo* y el rol que desempeña la figura del personaje que emigró en los años sesenta, es decir, Andrés. Por lo que respecta al primer asunto, cabe decir que, justamente, se señala el resultado que provoca esta emisión, titulada *Españoles alrededor del mundo*¹⁸¹⁵, en la que Hugo y Braulio ven a un hombre que explica lo siguiente: “*para los alemanes somos un chollo, tienen mano de obra cualificada a costa de nuestros impuestos, yo por ejemplo soy técnico especializado en gestión medioambiental de residuos*”, así como a la pregunta de si volverá o no a España responde tal que así: “*A ver, tú volverías si ganaras en una semana lo que en España ganas en un mes? Vamos, a mí no me mueven de aquí ni con otro Holocausto. Eh, qué era broma, que yo tengo muchos amigos judíos*”. Al cabo de un tiempo de estar en Alemania y lamentando su situación, los protagonistas se encuentran justamente con este personaje, comprendiendo que todo lo que contó no fueron sino mentiras o exageraciones, pues quien dijo ser especialista en gestión medioambiental de residuos es, en realidad, basurero.

¹⁸¹⁴Es muy significativa al respecto la conversación que mantienen Hugo y Braulio justo cuando se plantean emigrar: Hugo: “*Ya te digo, allí tiene que estar todo el trabajo que falta aquí.*” / Braulio: “*Sí, y buscan mano de obra cualificada.*” / Hugo: “*¿Y quién más cualificado que nosotros? Además, no es que nos den la oportunidad de trabajar, sino que allí invierten en talento.*” / Braulio: “*Y se nota, ¿eh? Los alemanes han inventado la imprenta, el motor a reacción, la aspirina, ¿y cuál ha sido la mayor aportación de España al mundo? La fregona.*” / Hugo: “*Por eso mandan en Europa, y ¿por qué trabajar de intermediarios pudiéndolo hacer para lo que realmente cortan el bacalao?*” / Braulio: “*Ya ves, seguro que en un par de años somos los que animamos a la gente a venir.*” / Hugo: “*Claro que sí, Braulio, claro que sí.*”

¹⁸¹⁵Según indica el propio realizador, el argumento del film parte de una historia real de un grupo de españoles que se marcharon a Noruega por influencia de una de estas emisiones; exactamente dice lo siguiente: “*La historia de la película nace de una historia real de un grupo de españoles que después de ver este programa pensaron que todo era maravilloso y que las historias que ocurrían allí de un grupo de personas que han triunfado realmente les podría ocurrir a ellos, ¿no? Y viajaban a Noruega con esas expectativas y cuando llegaban allí las expectativas se caen, se derrumban y se encuentran ante la realidad. No es una crítica al programa, lo que pasa es que normalmente en esos programas ves gente que ha triunfado y en esta vida los triunfadores son minoría en comparado con los perdedores, ¿no? Entonces a nosotros nos gustaba contar la historia de qué ocurre a los que realmente no triunfan, qué ocurre a los perdedores, porque esa comedia de perdedores, esa comedia tan española, tan latina de perdedores, a mí es una comedia que me gusta mucha*”, declaraciones del cineasta en una entrevista del canal de Youtube “Canal de nocheamericana”, cuyo enlace es el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=b9KfCJeDh4k>



Fig. 338

En cuanto al personaje de Andrés [Fig. 338], es decir, un español que emigró en los años sesenta, cabe destacar que éste vive en el mismo edificio en el que se instalan los protagonistas y posibilita al film tratar dos cuestiones de notable importancia: relacionar la emigración de ayer y hoy, planteando el uso del término “emigrante”, y considerar el valor que tiene la memoria. En el primer encuentro que tienen con él los protagonistas, Andrés y Hugo se caen bastante mal, pues al segundo no le gusta ser denominado emigrante, puntualizando que más bien ellos son “*trabajadores cualificados itinerantes*”, mientras que Andrés asevera que no tienen ni idea de lo que es, ni la necesidad, ni el emigrar por necesidad¹⁸¹⁶. Por lo que respecta a la cuestión de la memoria, este asunto se considera por medio de que este personaje ensalce la importancia de la denominada memoria histórica al saber que sufre Alzheimer, una cuestión que se plantea en una secuencia en la que éste, tras entonar una jota, les dice a Hugo y a Carla lo siguiente: “*Yo salí de una España que pasaba hambre para volver a otra en la que ni Dios se acordaba de que antes de ser ricos éramos nosotros los emigrantes. No hemos aprendido nada, nada de nada, el que olvida su historia está condenado a repetirla. Si no, por qué puñeta estáis vosotros aquí ahora, ¿eh? La memoria es muy importante, ¿lo oís? Muy importante, la memoria*”¹⁸¹⁷. Al enterarse que padece esta enfermedad y conocer su realidad -tiene una hija en España, pero no se va con ella porque ésta quería ingresarle a una residencia- Hugo teme por si a él puede sucederle algo parecido al regresar: “*No me imaginaba esto así, ¿y si Andrés tiene razón?, ¿y si al volver no encontramos nuestro sitio? O peor aún, y si no hay billete de vuelta, ¿qué?*”.

De igual modo, este personaje señala que, tanto antes como ahora, los emigrantes siempre han contado mentiras de sus vivencias¹⁸¹⁸. Asimismo, destaquemos también que el film dedica una

¹⁸¹⁶Este diálogo es uno de los más relevantes del film, de ahí que consideremos oportuno transcribirlo a continuación: Andrés: “*Joder... entre los alemanes que se van a Mallorca y los españoles que emigran aquí, nos va a tener más cuenta cambiar el nombre a los países.*” / Hugo: “*Emigrantes... si queremos hablar en propiedad, yo diría más bien que somos trabajadores cualificados itinerantes.*” / Andrés: “*¿Ah sí? Pues fíjate que puestos a hablar con propiedad yo diría que sois más bien un par de gilipollas.*” / Braulio: “*Oiga, sin faltar, porque si nos vemos en estas es por necesidad.*” / Andrés: “*¿Necesidad? ¿Qué sabréis vosotros lo que es necesidad? Yo vine hacinado en un tren, he vivido hacinado en un barracón, he trabajado doce horas diarias hacinado en una fábrica, cuando paséis por algo parecido sabréis lo que es emigración por necesidad, ¡mimados de los cojones!*” / Hugo: “*¿Este tío de qué va? Conmigo se equivoca, ¡que yo necesito a Alemania tanto como Alemania me necesita a mí!*” / Andrés: “*Dos meses te doy, principito, tu no duras aquí más de dos meses*”.

¹⁸¹⁷La conexión entre la pérdida de la memoria personal a causa del Alzheimer y de la memoria colectiva es el tema clave del film *Bucarest, la memoria perdida* (Bucarest, la memoria perdida, Albert Solé, 2008), así como también de la propuesta *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014), propuestas citadas en el bloque dedicado a la representación cinematográfica del exilio en las páginas 390 y 254-255 de la presente investigación.

¹⁸¹⁸Concretamente lo plantea tal que así: “*Pasan los años y se sigue repitiendo la misma historia, emigrar y engañar a la familia viene a ser casi lo mismo, anda que no las pasábamos putas aquí en el 62, ¿y creéis que se lo contábamos a la familia? Pues no, trabajábamos como esclavos haciendo horas extras para poder llegar*”.

secuencia a la Navidad, una fiesta que, como hemos visto, aparece en numerosas producciones dedicadas a la emigración en tanto que fecha señalada para pasar en familia y que cobra una especial relevancia en *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970). Un título que, sin duda, guarda una estrecha relación con el que ahora nos ocupa en la medida en que José Sacristán actúa en ambos, si bien en ese representaba el papel de Angelino, el emigrante que regresaba de vacaciones a España contando mil maravillas de Alemania; aquí, en cambio, más bien desempeña, salvando la ausencia de una cuestión política, el papel que en ese film correspondía a Emilio, es decir, el exiliado que añora España tras haber pasado numerosos años en el extranjero y que tiene ciertos enfados con los jóvenes emigrantes¹⁸¹⁹.

Se establecen, por tanto, conexiones entre la emigración actual y aquella de los años sesenta/setenta, así como también tiene puntos en común con el citado film de Pedro Lazaga; no obstante, debemos destacar una diferencia fundamental para con las realizaciones tardofranquistas: en éstas los emigrantes siempre regresaban al final, mientras que en este caso Hugo, tras volver a España, decide regresar de nuevo a Berlín, donde vive la mujer de quien se ha enamorado y donde dice haber formado una nueva familia con el resto de españoles. Braulio, por su parte, también seguirá viviendo en el extranjero, si bien parte a China porque le han dado allí una beca, una situación obviamente impensable para la emigración de mediados del siglo XX. Asimismo, también se alude a la inmigración dirigida hacia España, pues cuando Hugo, bastante al principio, le comenta a Carla que él no ha ido a Alemania “*a hacer el trabajo que los alemanes no quieren hacer*”, Andrés le responde lo siguiente: “*Claro, y la ecuatoriana que limpiaba en tu casa lo hacía porque ese era el sueño de toda su vida, desde pequeña, ¿no te jode?, pero ¿tú qué te crees que es esto de emigrar, principito?*”.

A partir de todo lo comentado, se hace evidente que se trata de una propuesta que desgana toda una serie de cuestiones que hoy en día están muy en boga en la esfera pública, no sólo en la prensa, sino que realmente el paro o la corrupción son temas que se escuchan a pie de calle. Por ello, ha habido críticos como Javier Ocaña que le han achacado al film el presentar una retahíla de tópicos que considera presentes en las conversaciones de bar, así como cree que cae en lo que denomina un “costumbrismo arcaico” a pesar de que trate un tema actual, elidiendo el análisis social¹⁸²⁰. Sin embargo, el propio realizador comentó en una entrevista que lo que pretendía era, en

al pueblo con un Mercedes de alquiler y cargados de regalos. Claro que el ver felices a los nuestros, aunque sólo fuese unos cuantos días compensaba el año de mierda que nos tirábamos aquí”.

¹⁸¹⁹Cabe puntualizar que, según indica el realizador, José Sacristán estaba preocupado de que no se tratase el tema migratorio con el respeto que merece, véase al respecto sus declaraciones en el siguiente artículo: CERVERA, Marta: “Emigrantes con iPad. Una comedia sobre una de las consecuencias de la crisis”. *El Periódico*, 07-03-2015.

¹⁸²⁰Más exactamente lo expone en los siguientes términos: “Desde ‘la generación más preparada de la historia’ a la acusación de ‘haber vivido por encima de nuestras posibilidades’, pasando por la consabida mención a

primer lugar, la risa del público, que éste lo pasase bien y se emocionase a través del humor; sin embargo, también que éste pensase en la realidad en la que estamos viviendo, procurando emplear el sentido del humor de un modo catártico y especificó que eligió Alemania “*porque era muy icónico, porque es el país digamos donde parece que es el paraíso germano del trabajo y del futuro y luego realmente lo que ocurre cuando llegan allí pues bueno no es todo tan verdad o ese sueño no es tan tangible como creían*”¹⁸²¹. No obstante, durante el proceso de documentación entrevistaron a numerosos emigrantes, tanto jóvenes que han protagonizado la actual emigración como personas que partieron a mediados del siglo pasado, definiendo a los personajes del film a partir de estos casos reales y conociendo de cerca historias muy complejas con episodios muy tristes¹⁸²².

De igual forma, otra de las expresiones que aparece en la película es “*generación perdida*”¹⁸²³, un término que disgusta bastante a los testimonios que conforman el siguiente film

Angela Merkel y sus recetas de actualidad, la película no consigue salir del tópico ni de la frase hecha escuchada o leída en infinitas conversaciones de bar, Facebook o Twitter, que al fin y al cabo son bares en la Red”; la cuestión del “*costumbrismo arcaico*” la plantea del siguiente modo: “*La voluntad de dar testimonio de una realidad social concreta en un país determinado puede hacerse desde bases y objetivos tan distintos que la misma concepción puede dar lugar a obras tan radicalmente opuestas como Vente a Alemania, Pepe o Rocco y sus hermanos. Dependiendo del tono, pero sobre todo de la posición, crítica o acrítica, y de si estamos ante una visión de intenciones clarividentes o simplemente testimoniales, tendremos historias que acaben acercándose al análisis social o no vayan mucho más allá de un rancio costumbrismo. Todo ello teniendo en cuenta que, aunque la comedia no pocas veces haya resultado más perspicaz que el drama, el costumbrismo puede ser arcaico incluso visualizando una situación de plena actualidad. Justo lo que le ocurre a Perdiendo el norte [...]*”, en OCAÑA, Javier: “*La rancia actualidad. El costumbrismo puede ser arcaico incluso con una situación de hoy*”. *El País*, 05-03-2015.

¹⁸²¹Declaraciones del realizador obtenidas de una entrevista publicada en el canal de Youtube “eCartelera”, cuyo enlace es el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=-qAQ0sVqOK8>. En relación a la finalidad del film, concretamente la describe del siguiente modo: “*Primero risa, bueno, que se lo pase bien, que disfrute, que se emocione a través del humor y que piense un poco en la realidad en la que estamos viviendo. Muchas veces esta catarsis a través del humor es muy útil, ¿no? Porque te das cuenta de cosas que examinadas desde la realidad diaria no te das cuenta, el humor tiene esa capacidad de llegar más allá y de hacerte reflexionar a través del humor que eso creo que es muy bueno*”.

¹⁸²²Exactamente lo expone del siguiente modo en la ya citada entrevista realizada por el canal de Youtube “Canal de nocheamericana” (<https://www.youtube.com/watch?v=b9KfCJeDh4k>), en la que considera el origen del proyecto: “*Va surgiendo, nosotros la historia que queríamos contar sí que la tenemos clara desde el inicio de una realidad que la tenemos muy próxima y que es potente, ¿no? Luego la segunda etapa que hicimos fue la documentación, nos pusimos en contacto con muchos protagonistas de esta hornada, de esta ola, de emigrantes, vivían en Alemania, otros vivían en Suecia, otros en París... y también nos quisimos poner en contacto no sólo con gente de esta última hornada sino con gente de la hornada original de los sesenta - setenta que viajó ya, entonces a través de sus historias, de esos cientos de historias que nos fueron contando fuimos un poco trazando los personajes de la historia. [...] Esta frase que decimos mucho de basada en miles de historias reales es tan real como eso, como que nosotros antes de empezar a escribir siempre nos documentamos con gente que está pasando por este conflicto [...] Es que la sensación de fracaso es muy complicada en la vida y lo que me contaban muchos es una sensación de fracaso, de ir y de gente que después lo ha pasado muy mal en España, después de tal se va allí y todavía lo pasa peor y cuando durante muchos años no encuentras un futuro, no encuentras tu sitio, es complicado y luego hubo particularmente también dos historias de de dos señores ya mayores, gallegos, que habían estado allí y finalmente volvieron después de creo que eran treinta y pico años de vivir allí y nos contaban los primeros días en Alemania, la forma en que viajaron, el tren en el que viajaron de madera y que eran una especie de ganado, o sea es como... eran historias complicadas*”.

¹⁸²³Ésta se emplea en el siguiente diálogo: Hugo: “*Un mes buscando trabajo y lo único que hemos encontrado ha sido a otros españoles buscando trabajo.*” / Braulio: “*Y griegos, y portugueses, italianos... para ser la generación perdida nos hemos ido a encontrar todos en el mismo sitio.*”

que analizaremos, *En tierra extraña* (Iciar Bollain, 2014). Se trata de una propuesta documental que se acerca a la realidad de varios jóvenes -y algunos no tanto- residentes en la ciudad de Edimburgo a causa de la crisis española. A diferencia de la realización que acabamos de considerar, en ésta no hay ni pizca de humor y su objetivo radica en compilar el testimonio de estas personas sin reducirlo a una idea en concreto o en defensa de un punto de vista en particular; todo lo contrario, se pretende articular una serie de historias personales para ofrecer un retrato global de una de las consecuencias de la crisis. Justamente, el tema de la crisis es esencial para su desarrollo, debiendo advertir que, inicialmente, la directora tenía previsto realizar un documental en el cual se planteara una comparación o, por lo menos, se pusieran en paralelo los movimientos económicos actuales en relación con aquellos de los años sesenta, una idea que desestimó tras hablar con jóvenes emigrantes dado que comprendió que éstos tenían mucho más que aportar si se contextualizaba esta emigración en el marco de la crisis actual¹⁸²⁴. Sin embargo, para diseñar el proyecto se entrevistó con emigrantes de los años cuarenta, sesenta y actuales, aunque finalmente optó por focalizar el film en la realidad actual y articularlo a través de una pregunta en concreto que se constituye en el eje, en el motor que mueve la película, un asunto que la coguionista del film, Alicia Luna, considera en los siguientes términos: “*En las películas de Iciar Bollain ese periodo de investigación es siempre una inmersión hacia la viscera misma del primer interrogante. Porque con ella el inicio de todo es siempre una pregunta. Si en el caso de Te doy mis ojos era ¿por qué una mujer aguanta?, en el de En Tierra Extraña es: ¿qué ha provocado este éxodo masivo?, ¿cómo se sienten los que se ven obligados a irse?*”¹⁸²⁵.

Señaladas estas cuestiones, consideremos propiamente el film y hagámoslo destacando que éste empieza ofreciendo la imagen de un par de guantes colocados encima de una verja en una de las calles de Edimburgo y luego muestra a una chica andando. La voz en *over* de ésta nos indica que ella misma es una emigrante, Gloria, de treinta y un años, originaria de un pueblo de Almería,

¹⁸²⁴Esta cuestión se plantea en el siguiente artículo: OLÍAS, Laura: “Españoles ‘en tierra extraña’: profesionales exiliados y en trabajos precarios”. *Eldiario.es*, 25-10-2014, enlace: http://www.eldiario.es/sociedad/Espanoles-profesionales-preparados-trabajos-precarios_0_314618954.html Exactamente se comunica lo siguiente: “*La nueva generación de emigrantes españoles llamó la atención de Bollain, que en un primer momento quería ‘relacionarla con la emigración de los sesenta’, aquella en la que miles de españoles dejaban sobre todo las zonas rurales del país y acababan en Alemania, Suiza o Francia. Sin embargo, cuando inició las entrevistas con los nuevos emigrantes, se dio cuenta de que sus testimonios tenían más que decir sobre el presente, ‘lo que ha venido ocurriendo en los últimos años en nuestro país’*”.

¹⁸²⁵LUNA, Alicia: “En Tierra Extraña, de Iciar Bollain”. *El Huffington Post*, 21-09-2014, enlace: http://www.huffingtonpost.es/alicia-luna/en-tierra-extrana-de-icia_b_5856664.html También en este texto se alude a la realización de entrevistas a emigrantes correspondientes a anteriores oleadas y, exactamente, se comenta lo siguiente: “*Para realizar el documental En Tierra Extraña, Iciar ha entrevistado a muchas personas de todas las edades en España y Edimburgo. Ha escuchado decenas de historias personales de emigraciones en los años cuarenta, en los años sesenta con el franquismo, en los dosmiles con la crisis. Ha deshojado cada historia buscando el hilo argumental que le permitiera, escogiendo a menos, contarlos a todos. Ha buscado expertos con palabras aclaratorias. Y finalmente ha escogido lo que hay dentro del documental*”.

aunque lleva dos años y tres o cuatro meses viviendo en Edimburgo a causa de la situación laboral en España: estudió Bellas Artes y, tras opositar un par de veces para ser profesora y aprobar en ambos casos, no tiene plaza y está en lista de espera, trabajando mientras tanto para la empresa Zara en esta ciudad escocesa. Acto seguido, se emplea la misma estrategia para introducir al espectador la realidad de otras personas, quienes también se presentan por medio de su voz en *over* mientras vemos imágenes de ellos en la ciudad y de la recogida de guantes desperdigados por la urbe. Además del testimonio de Gloria, se presentan seis personas más, dos de las cuales superan la media de edad del resto, Rosa Rivas y Sonia; no obstante, todos los otros partieron tras terminar los estudios. De éstas dos de edad más avanzada, la primera especifica que partió tras estar diez meses en el paro una vez su negocio se fue a pique a causa de la crisis y no lograr encontrar trabajo; concreta, además, que, a pesar de que en ofertas laborales pedían a personas con experiencia, luego se quedaban a gente que tenía en torno a veinte años. En cuanto a la segunda, ésta tiene treinta y siete años y explica que, a pesar de que casi siempre pudo trabajar de lo suyo, es decir, de secretaria o recepcionista administrativa, a causa de la crisis se quedó sin empleo con una hija de cuatro años a la que mantener ella sola, un propósito imposible con los 500 euros que cobraba de paro y, por ello, se vio impelida a emigrar, emprendiendo esta aventura sin su hija, dado que su expareja no le permitió llevársela. Las otras cuatro personas sí que responden a perfiles de edad más jóvenes y evidencian que la crisis ha dejado sin empleo a personas con un amplio abanico de estudios, así como también se pone de manifiesto que en el extranjero no trabajan de lo suyo, sino que ejercen profesiones para las que se requiere poca formación académica. Así, Mar Felices -treinta y dos años, técnico superior en producción de audiovisuales, radio y espectáculo, licenciada en Comunicación Audiovisual y diplomada en Documental de creación- está en el paro, pero hasta hace poco trabajó en un *dry cleaner*; María José Ferrero -treinta años, licenciada en Ingeniería química- labora de *Housekeeper*; y Ana Bruguera -veintidós años, licenciada en Magisterio infantil- ejerce de *au pair*.

La breve presentación de estas personas antecede a una cartela en la que se aporta una información cuantitativa sobre la emigración actual, la única que aparece en todo el metraje, pues sin duda alguna en esta propuesta se apuesta por la información cualitativa, del mismo modo que también carece de la voz en *over* de un narrador que aporte datos complementarios o que ejerza como eje articulador. Concretamente estos datos que se ofrecen son muy escuetos y simplemente pretenden dar a conocer unas cifras sobre la emigración española actual en general y sobre aquella dirigida a Edimburgo: “*Un estudio del CSIC estima en 700.000 los españoles que han emigrado desde el inicio de la crisis. La cifra oficial es de 225.000 personas. Al menos 20.000 españoles se encuentran en Edimburgo*”. Justo después de estas frases aparece aquel elemento que, de algún modo, se convierte en la línea que resigue o estructura el contenido de la propuesta y que, precisamente, es aquel con el que visualmente comenzó la película: un grupo de españoles, dirigidos

básicamente por Gloria, llevaran a cabo una acción artística consistente en recoger guantes perdidos y sin pareja por las calles de esta ciudad para que actúen como una suerte de metáfora de la desubicación en la que ellos viven en el extranjero. Esta joven describe la iniciativa del siguiente modo: “¿Os sentís de alguna manera como un guante perdido o sin pareja cuando pensáis en nuestro país? Nosotros sí. Como un guante al que han arrebatado su otra mitad porque algunos hemos dejado allí casa, amigos, familia, una vida. Otros, nos fuimos porque quisimos, pero sentimos que nos han robado la oportunidad de poder volver”. Una acción, por tanto, artística, con una clara dimensión de reivindicación social; un acto con el que concluye el film y que permite, como veremos, conectar la emigración con la crisis española y la realidad del país, causa o motor que impulsó la emigración¹⁸²⁶.

Tras estas palabras, aparece el título del film y, por consiguiente, se da por terminada la introducción, comenzando la propuesta con un fragmento de una obra teatral de la que se insertan varias filmaciones a lo largo de la película: *Autorretrato de un joven capitalista español*, un monólogo de Alberto San Juan, correspondientes a una función celebrada en el madrileño Teatro del Barrio. Una obra que, como veremos más adelante, le posibilita al film ahondar en la cuestión de la crisis, pues se remite a sus causas mientras que, en cambio, toda la película gira en torno a una de sus consecuencias. Sin embargo, salvo fragmentos de esta obra teatral, así como la entrevista que se realiza a Joaquín García Roca -sociólogo, teólogo y exdirector del Centro de Estudios de las Migraciones de la Comunidad Valenciana- y el empleo de algunos materiales fotográficos audiovisuales y de archivo, el resto está configurado íntegramente por testimonios de españoles. Tal es así que, para poder comentar la aportación de esta propuesta, debemos remitirnos a los asuntos que señalan o destacan los jóvenes que presentan sus declaraciones. Unas intervenciones que, si bien no se han agrupado en distintos capítulos en función de las temáticas que tratan, una vez se analiza con detenimiento el contenido del film, se advierte cómo, mediante el trabajo de montaje, se han distribuido en relación a las cuestiones que tratan. Así las cosas, los primeros que participan comentan el porqué de su partida y cómo se sienten en tierra extranjera, destacando todos ellos que se marcharon porque en España carecían de futuro y de oportunidades; asimismo, todos -salvo

¹⁸²⁶Un poco más adelante se muestra una reunión de varios jóvenes españoles que discuten sobre su situación y crean una página de Facebook para implicar a los españoles emigrantes residentes en Edimburgo a tal acto, una invitación en la que se describe el evento en los siguientes términos: “*En las calles de Edimburgo aparecen cada invierno decenas de guantes perdidos; The Blender Collective, creado por españoles afincados en la capital de Escocia, los hemos ido recogiendo desde hace meses: Encontrados en el suelo, sobre un muro, o pinchados en las verjas victorianas, estos guantes de todos los tamaños, texturas y colores, servirán ahora para una acción artística creativa que recuerde que aunque no estemos en nuestro país no estamos ni perdidos, ni callados. Si como decía Unamuno ‘te duele España’, si quieres hacerte oír, aunque estés lejos, ven y deja tu testimonio en una pequeña entrevista, un retrato fotográfico y una gran acción colectiva con los guantes en la calle*”. Además, también en esta secuencia Gloria comunica algunos datos relativos a la tasa de paro juvenil y otras cuestiones que tiene anotadas en una libreta, única ocasión en la que, junto con la mencionada cartela, se ofrecen cifras concretas.

Raquel¹⁸²⁷ y Lucía¹⁸²⁸ - puntualizan que, a pesar de que en Edimburgo desempeñan trabajos de poca calificación profesional, se sienten mejor tratados y valorados, un asunto que destacan María - profesora, trabaja de dependienta¹⁸²⁹-, Jara -trabajadora social, ejerce de camarera¹⁸³⁰- o Daniel - arquitecto técnico, labora de *kitchen porter*¹⁸³¹-. Por otra parte, es especialmente desconsolador el testimonio de Mariví, una mujer de mediana edad que, prácticamente llorando, lamenta no poder estar al lado de su madre y especifica, de manera muy taxativa, el porqué de su partida: *“Por lo menos en mi caso yo nunca me hubiera ido del lado de mi madre que tiene ahora setenta y ocho años y me necesita, me necesita y mucho, y bueno no hubiera tenido que marcharme, creo que me han obligado y si me apuras un poco creo que me han sacado a patadas porque yo llega un momento que estaba pidiendo caridad para comer, yo he sido siempre una persona luchadora, trabajadora, responsable, y no merecía esto”*.

Un poco más adelante, el tema que agrupa a las distintas intervenciones de los entrevistados es aquel que tiene que ver con si ellos mismos se consideran o no emigrantes, es decir, hasta qué punto se sienten identificados con tal terminología, un asunto para nada banal y que ya hemos destacado a propósito del film *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015). En éste, al llegar a Berlín los protagonistas no se sentían cómodos con dicho término en tanto que creían que degradaba su consideración de trabajadores cualificados que parten para ocupar un empleo, acorde a su formación, en el extranjero. En el caso del documental que nos ocupa, en cambio, sí que los testimonios piensan que su condición queda bien definida con esta palabra e, incluso, varios de ellos

¹⁸²⁷Ésta, quien ha estudiado interpretación y ejerce de camarera en Escocia, únicamente explica lo siguiente: *“Pues no estoy en España porque creo que no puedo, que no tengo ninguna oportunidad ni ningún futuro claro, ni puedo crear una vida con mi pareja, ni puedo trabajar de lo que deseo trabajar; ni siquiera, ni siquiera creo que pueda ganarme la vida con un trabajo que no deseo. No estoy en España porque necesito ... necesito seguir adelante”*.

¹⁸²⁸Ésta, licenciada en Comunicación y trabajando en Edimburgo de limpiadora, alude únicamente al porqué de su partida: *“Yo lo he intentado, pero no tengo opciones de encontrar trabajo estando como está el sector de la comunicación especialmente y, claro, no tengo experiencia. Yo acabo de terminar la carrera, entonces las opciones que se me plantean es estar de becaria sin cobrar o cobrando un salario que no me permite vivir de forma independiente, o estar mantenida por mis padres”*.

¹⁸²⁹Concretamente lo expresa del siguiente modo: *“No estoy en España porque no quiero estar en España, porque vi que no iba a tener oportunidades de trabajar un año más en un instituto. Me vine aquí, he visto cómo funcionan las cosas aquí y he decidido que no... que no... que la situación en que está España ahora mismo yo no quiero volver a trabajar allí incluso de lo mío. Me siento mejor aquí de dependienta que allí de profesora, mejor tratada”*.

¹⁸³⁰Exactamente lo aborda de la siguiente manera, remitiendo también a la cuestión de la emigración interior: *“[...] Yo soy de Cáceres y en Cáceres no hay trabajo, me tengo que ir a Madrid, ¿cómo vivo yo con 600€ en Madrid? Si es que no me dan ni para pagar la casa vamos, y que luego no te sientes valorada, aquí tu empiezas a trabajar en un sitio y, si eres bueno en eso, la gente lo reconoce y reconoce que en tu trabajo existe otra posibilidad de promocionar internamente, te ayudan a formarte, y un montón de cosas; sin embargo, en España eso es imposible”*.

¹⁸³¹Éste lo expresa tal que así: *“[...] Muchas veces me siento más valorado por lo que puedo hacer limpiando platos aquí que en España con mis aptitudes. Me ha llevado treinta años como quien dice estudiando entre libros, masters, carreras... para nada, y bueno aquí si haces un trabajo bien al menos te lo valoran, te lo pagan, importante, y bueno, puedes ir poco a poco, step by step, como dicen aquí”*.

establecen una relación entre su situación y la que vivieron los españoles que emigraron en los años sesenta y setenta. En ese sentido son muy claras las palabras de otro joven, Daniel, licenciado en Ciencias Políticas que está en el paro en Edimburgo y que aborda este asunto en los siguientes términos: *“No somos jóvenes aventureros ni nada por el estilo, somos emigrantes o inmigrantes. ¿Qué somos sino? Es que no entiendo [...]”*. A propósito del paralelismo con la emigración de los sesenta, sobresalen las palabras de Maitane, quien especifica que *“Quizás las características hayan cambiado, pero somos como aquellos que emigraron a Francia, a Suiza... [...]”*, así como Rosa, ya aludida anteriormente, es hija de una mujer que protagonizó la emigración -su madre partió tras la guerra por motivos económicos-, añadiendo que ya son muchas generaciones las que se han visto obligadas a irse de España por razones laborales¹⁸³².

Por otra parte, también hay quienes relacionan sus experiencias con la que viven los inmigrantes en España, añadiendo varios de ellos que ahora se sienten más cercanos a éstos y pueden ponerse más en su lugar; de igual modo, la ya citada Ana Burguera piensa que esta vivencia le ha dado una dosis de realidad y, justamente, a partir de considerar su proximidad con los inmigrantes se define a sí misma como emigrante¹⁸³³. Al hilo de las relaciones con la emigración, sobresale el testimonio de Gloria -la persona que ya hemos destacado que se encuentra tras la organización de la acción artística relativa a los guantes- quien opina que antaño, a diferencia de ahora, la gente emigraba y el dinero que ganaban repercutía positivamente en el país, añadiendo que hoy en día creces con unos sueños y potenciales oportunidades distintas a las de la generación de sus abuelos, una circunstancia que acrecienta el posterior disgusto. De hecho, su abuelo fue emigrante y el film incluye también su testimonio, si bien por diferido, pues asistimos a un *skype* que ésta realiza con su familia [Fig. 339] y este hombre, además de decirle que los jóvenes deberían hacer algo para cambiar la situación actual, también alude a su propia experiencia migratoria: *“Maldita la patria que no da de comer a sus hijos’, eso me lo dio, me lo dijo un español, no me se olvida, me lo dijo en Stuttgart llorando a lágrima viva”*.

¹⁸³²Concretamente expone lo siguiente: *“Mi madre fue emigrante después de la guerra y se fue por hambre y por necesidad, y nosotros pues ahora tenemos que hacer lo mismo sus hijos. Porque te vas a buscar una situación de vida, no eres en mi opinión, no es emigrante quien viene a estudiar o viene una experiencia profesional porque tiene una opción porque esa persona puede volver cuando quiera, pero en mi caso, ya somos muchas generaciones marchándonos porque no tenemos una opción de trabajar en nuestro país”*. Un poco más adelante añade: *“Mi madre llegó con una maleta y sin saber lo que era una palabra de alemán, nosotros tenemos preparación, tenemos, conocemos, ahora hay mucha información sobre lo que te vas a encontrar en un país, o sea ya de antemano la cultura, bueno, tienes mucha información, internet, los periódicos... es mucho más fácil”*.

¹⁸³³Este asunto, de gran interés, lo aborda en los siguientes términos: *“Porque si yo tuviese trabajo en España, no estaría aquí, al final es lo que... lo que vemos desde hace años en España cuando venía toda la gente de Sudamérica y bueno, al final yo creo que la situación es la misma. Nosotros a lo mejor tenemos algo más de formación, pero al final yo creo que la situación es similar, yo creo que si he venido aquí es porque no tengo nada, y si no tengo nada, aunque no me guste admitirlo, yo soy una emigrante”*.



Fig. 339

Otro de los temas interesantes que plantea el documental y que, nuevamente, tiene que ver con una cuestión terminológica, es el acercamiento que realiza para saber qué opinan estos jóvenes de que se les denomine “la generación perdida”; un asunto que, como ya hemos destacado previamente, también aparece en *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015). En este caso podemos decir que hay un consenso de todos los entrevistados que intervienen al señalar su desacuerdo para con el empleo de esta expresión, siendo muy clara al respecto Maitane al sostener lo siguiente: “¿Generación perdida? Yo creo que estoy muy preparada y de perdida nada, ahora, ¿que no tengo las oportunidades que debería de tener y tengo que salir fuera de casa para poder trabajar y para poder desarrollarme? Sí, pero generación perdida yo creo que no”. No menos taxativa resulta Jara al afirmar lo siguiente: “Pero perdida y hallada en otro sitio, no os preocupéis [...]”, añadiendo Miriam -una psicóloga que trabaja de camarera y limpiadora- esta puntualización: “Más que perdida un poco frustrada yo lo veo, generación frustrada, no es que estemos perdidos, tú preguntas y todo el mundo sabe lo que quiere hacer, más o menos como quiere encaminar su vida, pero nadie sabe cómo hacerlo o cómo todo, y estamos así, en el limbo un poco”. Asimismo, es significativo el testimonio de Raquel, quien apostilla que el sentirse perdido no es una cuestión de generación, pues opina que también su madre se siente perdida, una mujer que lleva en paro desde hace un par de años y que, junto a su marido, se ha pasado la vida luchando para sacar adelante a la familia; opta, por tanto, por aludir a los complicados contextos que también padecen algunos de los que han decidido restar en España. Igualmente, merece la pena añadir que María José expone que a menudo se habla del paro juvenil, mientras que sería preciso atender también a la situación que viven aquellos que partieron en la treintena y que esperaban, a esa edad, tener una situación más estable y tienen, en cambio, un futuro absolutamente incierto.

Por otra parte, el film también aborda la cuestión de la posibilidad o no de ascenso laboral en Edimburgo, cediendo la palabra a personas que ejemplifican que es factible mejorar de empleo tras unos años de residir allí y una vez superada la barrera del idioma. Tal es el caso de Javier, quien se dedica a la hostelería y a la organización de eventos en el Parlamento; de Mon, un gestor cultural

y organizador de actos que parte una lanza a favor del carácter del pueblo escocés, considerándolos absolutamente *welcoming*¹⁸³⁴; o de Álvaro, un ingeniero informático y miembro del Círculo Podemos de Edimburgo, quien piensa que todavía es prematuro hablar de generación perdida en la medida en que, muchos de los que llevan allí ya un tiempo, están desarrollando otra profesión y tienen otras oportunidades, creyendo que este término “*es una palabra demasiado injusta, habrá que valorarlo dentro de unos años si vamos a ver qué pasa con esta generación*”. No obstante, al margen de la posibilidad o no de ascensión, otro tema clave en cualquier tipo de emigración es el echar de menos el país de origen y determinadas cosas de éste, destacando todos los testimonios, en este caso, cuestiones esenciales como son la familia y los amigos, pero también el sol y la comida, añadiendo algunos que se sienten solos o, incluso una persona en concreto -Mar Felices- asegura que no cree que jamás pueda sentirse de Edimburgo. Otros, como por ejemplo Sonia, creen que la vida en España es mucho mejor, contando que a su hija no le gusta nada ir a esa ciudad escocesa, la odia y la llama el otro mundo. Otra de las cuestiones fundamentales es el paso del tiempo y todo lo que se pierden estando fuera, añadiendo Mar que, a pesar de hacer *skypes* con sus amigas, nada es lo mismo, así como lamenta estar perdiéndose detalles como ver crecer a su sobrina; Javier, por su parte, quien ya lleva siete años viviendo allí, emite una de las reflexiones más duras y tristes de todo el film sobre lo que supone emigrar: “*Estoy en Edimburgo después de siete años, muy contento con lo que estoy haciendo, con mi progresión, siempre buscando unas metas, siempre buscando crecer dentro de mi profesión de lo que es la hostelería, ahora con los eventos... pero me hago una pregunta, me estoy perdiendo muchas cosas, me estoy perdiendo la gente de mi alrededor, de mi familia, me estoy perdiendo mis primos crecer, a mis primos pequeños, me estoy perdiendo nacimientos, estoy perdiendo bodas, bautizos, mis padres envejecer... entonces muchas veces me pregunto si realmente compensa tanto crecer, tener un buen trabajo, tener más dinero, cuando estoy perdiéndome lo que realmente interesa en esta vida*”.

A propósito de aquello que les ha aportado personalmente esta experiencia, varios de ellos coinciden en que conocer otra cultura les ha abierto la mente, aunque también hay quien discrepa y cree que viajar y conocer mundo está sobrevalorado; en definitiva, hay más consenso en advertir las consecuencias negativas de la emigración. Entre ellas, además de lo comentado, se encuentra también la cuestión identitaria, un asunto fundamental que ya hemos destacado a propósito de otros

¹⁸³⁴Sin embargo, también hay quien destaca que en el ámbito laboral sí ha notado el “racismo”, un asunto que comenta Mar Felices al explicar lo siguiente: “*Yo he tenido la suerte, me considero muy, muy afortunada, porque mis compañeras de piso son escocesas y son encantadoras. En cuanto a la integración laboral, ahí sí que veo bastante racismo, ahí sí que siento racismo. Es que estamos viniendo en masa, entonces para ellos también tiene que ser bastante difícil. Yo fui a una agencia de búsqueda de empleo y si toda, toda, toda la agencia era como esta habitación, era pequeñita, y era un hombre que la llevaba y punto, y era toda la mesa llena de currículums de españoles, montañas, y yo le pregunté ‘bueno, usted ¿es que ha sacado los currículums de los españoles por alguna razón?, ¿por qué están buscando alguien que hable español?’ y me dice ‘no, no’, esos son los currículums que han llegado hoy”*”.

films, considerando uno de ellos, Josep, que al cabo de un tiempo de vivir fuera este asunto se complica. Sonia, especialista en *Business Development Manager*, lo explica con mucha claridad y también cree que jamás se sentirán del país de acogida, sosteniendo que, como emigrantes, lo tienen todo por duplicado: tienen, por ejemplo, dos casas, pero al mismo tiempo tienen el corazón dividido en dos sitios y parece que, más que dos cosas de cada, sólo tengan la mitad de cada una¹⁸³⁵.

Las intervenciones de todos estos testimonios están jalonadas con distintos materiales, concretamente con fragmentos de una entrevista mantenida con el ya aludido Joaquín García Roca, con filmaciones de la citada obra de teatro de Alberto San Juan, fotografías y materiales audiovisuales de archivo, y con la acción performativa relativa a los guantes. Sobre estos temas y comenzando por el primer aludido, podemos destacar que Joaquín García Roca plantea determinados asuntos empezando por asimilar la emigración actual a un naufragio colectivo, sosteniendo que cuando se produce un hundimiento se cuestiona a los astilleros, considerándolos una metáfora del sistema económico financiero, es decir, se interroga sobre cómo se ha construido el objeto que ha terminado mal parado; en segundo lugar, piensa que se interpela a los tripulantes, preguntándoles si llevaban la información adecuada y creyendo que, en este contexto histórico, no se tenían los mapas indicados. Añade, además, que volver al crecimiento económico no será una solución en tanto que el pleno empleo es lo que llevó al hundimiento y que, por tanto, lo que hace falta es desarrollar un cambio económico y político. En otro momento dado, también este sociólogo y teólogo alude, sin mencionar el nombre de su autor, a la “*reflexión del premio nobel de economía que se titula cuando el 1% de la población dispone de lo que necesita el 99%*”, es decir, cita, a Joseph Stiglitz y a su obra *The Price of Inequality: How Today's Divided Society Endangers our Future*¹⁸³⁶. Más adelante, comparte su creencia de que la gran revolución antropológica pasará porque todos hemos sido emigrantes, considerando que la figura del futuro es la del transmigrante, entendiendo que todas las instituciones relevantes serán de corte transfronterizo¹⁸³⁷. Asimismo, también reflexiona sobre la invalidez del modelo que considera “nuestros” a los que están dentro y

¹⁸³⁵Concretamente lo expresa mediante las siguientes palabras: “*Tengo dos casas, dos países, y por mucho tiempo que lleves aquí no vas a ser de aquí, nunca, jamás, eso no se puede cambiar. Pero el ser de allí tampoco te hace sentirte completamente identificada con ese país porque tu vida está aquí, entonces es difícil encontrar el equilibrio. Y a veces es una ventaja tener el corazón dividido en dos sitios porque tienes dos de todo y a veces parece que te falta, que no tienes doble, sino que tienes la mitad. Estoy feliz aquí, tengo trabajo, tengo amor, yo lo llevo bien*”.

¹⁸³⁶STIGLITZ, Joseph E.: *The Price of Inequality: How Today's Divided Society Endangers Our Future*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2012. Justamente, traducido al español como: STIGLITZ, Joseph E.: *El precio de la desigualdad. El 1% de la población tiene lo que el 99% necesita*. Madrid: Taurus: 2012.

¹⁸³⁷Exactamente lo expone tal que así: “*Yo creo que en el fondo la gran revolución antropológica va a ser todos hemos sido emigrantes, todos somos emigrantes y la figura del futuro va a ser el transmigrante, porque todos vamos a ser transmigrantes, todos. Yo mismo paso medio año en España y medio año en Latinoamérica, ¿quién soy? Todas las instituciones importantes van a ser transfronterizas, todas, ya lo es la familia, ya lo son las universidades, ya empieza a ser el sistema jurídico, es decir, que ya no va a haber nada que no esté desbordado por las fronteras, desbordado*”.

“otros” a los que están fuera, esquema a partir del cual se han articulado las prácticas de racismo y xenofobia, considerando que ya no funcionó para vehicular la gestión de la inmigración y que tampoco será válido ahora que uno tiene a sus propios hijos en el extranjero.

Por lo que respecta a la obra de Alberto San Juan, *Autorretrato de un joven capitalista español*, cabe decir que en el film se integran filmaciones de partes de la pieza en las que se plantea tanto la creación del Plan de Estabilización y la salida masiva de emigrantes¹⁸³⁸, así como se aborda la Transición, la entrada de España en la OTAN, las figuras de Willy Brandt y Henry Kissinger, o eventos que evidenciaban una supuesta apertura como son los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, la entrada en la Unión Europea en 2002 o la ciudad de las Artes de Valencia. Hacia el final del film asistimos a la parte del monólogo en el que se alude a la crisis actual y al desarrollo del movimiento del 15M, concluyendo la propuesta con el recitado del poema “Apología y Petición” de Jaime Gil de Biedma.

En cuanto a los materiales de archivo que integra el documental, éste incluye varias fotografías de emigrantes que se insertan justo cuando Rosa compara su situación con la de su madre, quien también fue emigrante, momento en el cual también se incorpora metraje de una entrega del NO-DO, concretamente aquella relativa a la “Operación Patria”, es decir, a la delegación de españoles que acudieron a Alemania para acompañar a los españoles fuera de la patria en Año Nuevo. De igual modo, también el film presenta material televisivo de fecha posterior -exactamente éste se añade después de que Alberto San Juan aluda a la apertura española hacia Europa- y se trata de fragmentos de varios discursos de José Luis Rodríguez Zapatero, de Marina del Corral y de Esteban González Pons, en el caso de los dos últimos relativos a la emigración actual. Por otra parte, también se insertan imágenes de las denominadas “Marchas por la Dignidad”, celebradas el 22 de mayo de 2014, así como también del Consulado de España en Edimburgo en esa misma fecha, movilizado en soporte a las manifestaciones que se organizaron en España.

En relación a la acción artística de los guantes, se muestran tanto momentos de preparación de la misma como su propio desarrollo, en el marco de la cual se leyó un texto en el que los emigrantes afirmaron, tal como ya hemos destacado anteriormente, que no están “*ni perdidos, ni*

¹⁸³⁸Sobre el Plan de Estabilización y la emigración española, entonces y ahora, se pronuncian las siguientes palabras: “*Entonces Francisco, en un esfuerzo por integrarse en ambientes extranjeros, creó el llamado Plan de Estabilización, que era un plan muy bueno que permitió cierta apertura económica, la entrada de capital extranjero en España, la entrada masiva de turistas y, a la vez, la salida masiva de emigrantes españoles, que son tres cosas que aún hoy seguimos disfrutando o volvemos a disfrutar: la entrada de capital extranjero en España, ahí tenemos a Sheldon Adelson, la llegada masiva de turistas y la salida masiva de emigrantes españoles a buscarse la vida en Europa con una diferencia esta vez: los que salen tienen en muchos casos estudios universitarios, algunos una carrera, algunos dos, algunos incluso tres. Mi amigo Benjamín tiene dos y se fue a Londres y allí estuvo limpiando váteres. El amigo Rubén, biólogo especializado en aves, se fue a otro país europeo y desde allí, muy contento, escribió a un amigo diciéndole ‘ya he encontrado trabajo’, y el amigo le preguntó ‘¿de lo tuyo?’ y él le dijo ‘bueno, de mi área, trabajo en un fried chicken takeaway’”.*

*callados*¹⁸³⁹. Con este acto prácticamente concluye el film, juntamente con una secuencia dedicada a Gloria, quien abandona su domicilio de Edimburgo durante seis meses gracias a un plan de intercambio organizado por su empresa, explicando que desea vivir sobre la marcha y quizás partir a América Latina una temporada o volver a estudiar, ejemplificando, por tanto, que todavía tiene planes y hay cosas que desea hacer, aunque deba hacerlas fuera de su país.

Concluamos este punto refiriéndonos a la última de estas tres películas que consideramos con mayor detenimiento, *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), una propuesta que, a diferencia de las dos que acabamos de comentar, alude a la emigración de jóvenes sin alto nivel de estudios y, de hecho, únicamente la considera al final del metraje. Sin embargo, el resto del film, en cierta medida, es la exposición de las causas que impelen a la protagonista a partir, evidenciando las condiciones en las que viven en la actualidad los jóvenes que residen en barrios periféricos de grandes ciudades. Los dos personajes principales son una pareja, Carlos y Natalia, quienes tienen veintipocos años y viven en las afueras de Madrid, cada uno con su respectiva familia y en una situación económica delicada. Él vive con su madre, una mujer enferma que debe hacer reposo, y trabaja en una obra cobrando por horas muy poco dinero, así como procura hacer trabajos esporádicos que le surgen, caso por ejemplo de la mudanza de su tío. Ella no tiene trabajo y se dedica a echar currículums a tiendas, viviendo con su madre, quien sí que tiene empleo, y con sus dos hermanos. Por tanto, ambos protagonistas se encuentran en una situación bastante precaria y, en un momento dado, deciden actuar en un film pornográfico para sacarse algo de dinero, aunque obviamente este cobro no les salva para nada la situación en la que se encuentran. Su panorama se vuelve más dramático, sin embargo, cuando Natalia se queda embarazada y decide tener el niño, acuciando todavía más su necesidad de conseguir un trabajo. Pero lograr un empleo parece tarea imposible, así como también resultan frustradas las distintas ideas que se les ocurren para conseguir dinero, caso por ejemplo de la indemnización de 7.000€ que Carlos creía que cobraría por haber sido acuchillado en el cuello por un hombre y con la que pretendía comprarse una furgoneta para mejorar su situación laboral. Ante tan adversas circunstancias y tras afirmar Carlos que, por más que quiera trabajar no hay trabajo, es Natalia quien sugiere la idea de partir a trabajar al extranjero, concretamente a Hamburgo, ciudad en la que vive una amiga suya, quien le comentó que allí estaba muy bien y tenía trabajo. En tal conversación, ella sostiene que en España no hay nada que hacer, una idea que le parece un verdadero despropósito a Carlos. Además, en este diálogo se deja bien claro que la idea de marcharse a Alemania se debe a que la protagonista tenga allí a esta conocida, pues ella misma especifica que le daría lo mismo irse a este país o a China, pues lo único que quiere

¹⁸³⁹Fácilmente puede establecerse una relación entre esta actividad y sus palabras, y el lema “*no nos vamos, nos echan*”, de Juventud Sin Futuro (www.nonosvamosnosechan.net).

es irse a un sitio donde haya trabajo¹⁸⁴⁰. Y es que, justamente, el tema del paro es un asunto fundamental en el film, considerado también en otra conversación y no sólo en relación a los jóvenes sino también por lo que atañe a personas que superan los cincuenta años; concretamente, se aborda en el marco de un diálogo que mantiene la protagonista con una amiga, quien le cuenta que tanto su padre como su hermano carecen de trabajo. De igual forma, también es digna de destacar una charla que entabla Natalia con su hermano, quien tiene muy mala relación con su madre y quiere dejar los estudios y marcharse, una opción que la protagonista quiere quitarle de la cabeza porque cree que la situación en la que se encuentran tanto ella como Carlos obedece a su falta de formación académica. Así las cosas, el tener que emigrar respondería a la carencia de estudios, una perspectiva, claro está, muy distinta de la que plantea el film de Iciar Bollaín que acabamos de valorar, donde se evidencia que también quienes tienen estudios superiores protagonizan movimientos migratorios.

En otro orden de cosas, mencionemos que, si bien Carlos se muestra reticente a la idea de emigrar, tampoco esta decisión le parece bien al padre de Natalia, un hombre que se separó de su madre y que, de vez en cuando, les pasa el dinero que puede. Justamente éste le espeta que para irse a trabajar allí de camarera o de cualquier cosa también puede hacerlo aquí, a lo que ella le responde que si no lo hace aquí es porque no hay trabajo¹⁸⁴¹. No obstante, la aventura migratoria tampoco

¹⁸⁴⁰Transcribimos, por su indudable interés, la conversación que mantienen al respecto ambos personajes: Carlos: *“A mí lo que más me jode es que nunca me hayas creído, no me hayas apoyado con la furgo ni nada.”* / Natalia: *“Lo de la furgo no iba a ninguna parte.”* / Carlos: *“¿Y por qué no, dime?”* / Natalia: *“Porque no tío, porque somos pobres.”* / Carlos: *“¿Y qué quieres que hagamos?”* / Natalia: *“Lo que tenemos que hacer: trabajar.”* / Carlos: *“¿Y en qué coño quieres que trabaje si no hay curro?”* / Natalia: *“Claro que hay.”* / Carlos: *“¿Que claro que hay?, ¿de qué? Dime, porque yo salgo todos los putos días a buscar curro y no encuentro.”* / Natalia: *“Ya, porque si te pones digno, ahí no quiero que me paguen diez euros la hora o tal, no sé cuántos, no sé qué.”* / Carlos: *“No, no es que no quiera, es que me pagan diez euros para ir a trabajar todo un puto día.”* / Natalia: *“Pues ya está, tío.”* / Carlos: *“Estoy hasta la polla de eso, lo único que te he dicho es que quiero tener mi furgoneta y mi curro.”* / Natalia: *“Oye, pero si no tienes dinero para una puta furgoneta, ¿cómo te la vas a comprar? Explicame, ¿te la van a regalar?, ¿te va a tocar la lotería?”* / Carlos: *“Bueno, ¿y yo qué sabía que no me iban a dar la puta indemnización?, ¿qué quieres que haga?”* / Natalia: *“Vamos a tener que irnos.”* / Carlos: *“¿Qué?”* / Natalia: *“Tenemos que irnos.”* / Carlos: *“¿Adónde?”* / Natalia: *“Trini está en Hamburgo y está dabuti la verdad, está currando...”* / Carlos: *“Pero qué dices ahora de Hamburgo, ¿qué coño me estás contando?”* / Natalia: *“No sé, pero cualquier sitio es mejor que este, ¿no? Si aquí no hay nada que hacer. ¿O te quieres quedar aquí y no hacer nada?”* / Carlos: *“¿Y tú te quieres ir a Alemania?”* / Natalia: *“Yo me quiero ir a dónde sea, donde haya trabajo, punto, ya está. Además, sea Alemania o China.”* / Carlos: *“¿Cómo sabes que allí hay trabajo?”* / Natalia: *“Pues tronco, porque todo el mundo se está yendo a Alemania y todo el mundo está encontrando trabajo en Alemania.”* / Carlos: *“¿Pero sabes alemán?”* / Natalia: *“Pues se aprende.”* / Carlos: *“Se aprende, claro, de un día para otro, ¿no?”* / Natalia: *“No, de un día para otro no. Pero vas a clase, tío, y para limpiar váteres no hace falta aprender alemán”.*

¹⁸⁴¹Exactamente el diálogo se desarrolla tal que así: Natalia: *“Alemania.”* / Padre: *“¿Alemania?”* / Natalia: *“Sí.”* / Padre: *“¿Y qué haces tú en Alemania?”* / Natalia: *“Pues trabajar.”* / Padre: *“¿Y la niña qué?”* / Natalia: *“En cuanto tenga dinero, me la llevo.”* / Padre: *“¿Con quién la vas a dejar?”* / Natalia: *“Con mamá.”* / Padre: *“¿Tu madre? ¿Y tu madre qué ha dicho?”* / Natalia: *“No le he dicho nada todavía.”* / Padre: *“Ah, ¿que no le has dicho nada? Y le vas a dejar la niña y no sabe nada tu madre.”* / Natalia: *“Ya se lo diré.”* / Padre: *“Se lo podrías haber dicho por lo menos, ¿no?”* / Natalia: *“¿Qué?”* / Padre: *“Que se lo podrías haber dicho por lo menos.”* / Natalia: *“Que sí, pero que se lo voy a decir, lo que pasa es que te lo he dicho a ti primero, no he hablado con nadie, nada más que con Carlos.”* / Padre: *“Ya, ¿y Carlos qué ha dicho?”* / Natalia: *“Nada, que él se queda aquí, que no se va.”* / Padre: *“¿Y te vas a trabajar allí de qué, de camarera o de lo que pilles?”* / Natalia: *“Sí.”* / Padre: *“¿Y para eso te vas allí?”* / Natalia: *“Sí.”* / Padre: *“Para eso, ¿y no te puedes quedar*

termina de manera favorable, mostrándose momentos de su día a día en Alemania, del piso que comparte con amigas, de su trabajo como *baby sitter*, de las calles y los lugares que frecuenta -entre ellos, un restaurante de tapas español- o numerosos *selfies*, todo ello gracias al recurso de exhibir a pantalla completa el contenido de su *smartphone* -una opción que ya previamente se ha empleado anteriormente en el film para mostrar los *whatsapp*s que envían o videojuegos que juegan-; igualmente, el largometraje combina tomas profesionales rodadas en 16mm con imágenes realizadas por los actores con mini-DV u otras obtenidas con cámaras web. De hecho, la película



Fig. 340

presenta una buena factura y puesta en escena, empleando muy bien todos estos recursos sin caer en un efectismo vacuo. Posiblemente estamos ante la propuesta más accesible, en términos formales, de este realizador, quien emplea en esta ocasión planos menos largos de los que suelen caracterizar su obra, aunque ello no supone, en absoluto, que descuide la forma.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, debemos señalar que la protagonista realiza *skypes* con Carlos [Fig. 340] y su madre, un medio de comunicación que, como hemos visto, es una constante que aparece en los films referidos a la emigración española actual. Pues bien, por medio de este programa, se cuentan cosas del día a día, así como Natalia comenta que está bien, aunque de momento, laboralmente, se limita a sustituir a Trini, la amiga que conocía en Hamburgo, cuando esta está enferma, yendo también a clases de alemán para poder mejorar en el idioma dado que afirma que, si no puedes mantener una conversación, es complicado conseguir trabajo. La película termina, sin embargo, evidenciando que la emigración no ha sido una solución a los problemas de la protagonista: se muestra un vídeo en el que aparece Natalia hablando con un alemán, un diálogo que aparece sin subtítular y en el que la joven explica que quiere trabajar, concluyendo con ella desnudándose y sentándose en una cama. El hecho de emigrar, por tanto, tampoco les ha permitido a los personajes mejorar su situación, presentando de una manera bastante desoladora no sólo la opción migratoria en sí, sino también el panorama de pobreza en el que viven estos jóvenes de un barrio periférico y, sobre todo, la dificultad de poder salir de ese entorno, de poder conseguir un empleo y un sueldo que les permita mejorar su condición o, por lo menos, seguir adelante. Si la única alternativa que parece plausible es marcharse del país y emigrar tampoco resuelve nada, entonces, ¿qué deben hacer? El largometraje, sin duda alguna, no propone ninguna solución, así

aquí a hacer lo mismo?" / Natalia: "¿Me ves que esté trabajando ahora?" / Padre: "No hija, pero..." / Natalia: "¿Pues entonces?" / Padre: "Pero yo qué sé, ¿es que no es lo mismo irte tú para allí?" / Natalia: "No, porque allí hay trabajo, esa es la diferencia." / Carlos: "Ya, pero, pero hija mía que tú tienes tu familia." / Natalia: "Ya pero mi familia no tiene un pavo y mi familia necesita que yo trabaje."

como tampoco sostiene una tesis concreta; más bien, de manera descriptiva, transmite al espectador un contexto de crisis económica y paro para acercarse a cómo se mueven unos personajes en estas circunstancias precisas, de las que parece prácticamente imposible salir¹⁸⁴². Por ello y a tenor de la filmografía del realizador, Luis Martínez afirma lo siguiente: “*Rosales completa en Hermosa juventud un insoportablemente hermoso retrato del vacío*”¹⁸⁴³.

En definitiva, podemos concluir que el cine actual ha deparado un cierto interés hacia la temática migratoria, ya sea para mostrarla de una manera más o menos positiva, acercándose a las consecuencias de la crisis económica y abordándola tanto en relación a jóvenes cualificados como sin estudios. Así, esta temática ha logrado hacerse un hueco tanto en el terreno de la ficción como del documental y ha dado lugar a programas televisivos de cierta popularidad. Sea como fuere, además de faltarnos perspectiva histórica, tendremos que esperar un tiempo para observar cuál es la evolución de la actual situación económica para ver si la emigración española seguirá teniendo un volumen notable y, por ende, se constituirá en un tema de importante relevancia o si bien, por el contrario, irá mermando. Unas opciones que, sin duda alguna, marcarán el crecimiento o no del corpus filmico dedicado a esta cuestión que, a día de hoy, naturalmente no puede competir, cuantitativamente, con aquellas producciones dedicadas a la emigración de los años sesenta y setenta. Puede que dentro de unos años podamos realizar un estudio minucioso, como el que hemos dedicado en esta investigación, en relación a las representaciones cinematográficas de migraciones anteriores; esa indagación, sin embargo, tendrá que esperar.

¹⁸⁴²Son muy interesantes, al respecto, las siguientes declaraciones del realizador: “‘*Hermosa juventud*’ es un retrato. Es un retrato de la juventud en España, es un retrato que intenta ser muy preciso que he intentado hacer sin, a priori, ideas preconcebidas, sin una tesis que imponer al espectador. Me parece que es un retrato sobre los jóvenes de la periferia de las ciudades de la España actual, de una España con todos los problemas que hay, de paro y de integración”, en *Abcguionistas*, 28-05-2014, enlace: <http://www.abcguionistas.com/noticias/entrevistas/hablamos-con-jaime-rosales-sobre-el-estreno-de-hermosa-juventud.html>

¹⁸⁴³MARTÍNEZ, Luis: “Nuestro mundo deshabitado”. *El Mundo*, 17-05-2014.

4.- ANÁLISIS FÍLMICOS: ESTUDIOS DE CASO

4.1.- PRESENTACIÓN

Si bien a lo largo de la presente tesis ya hemos efectuado numerosos análisis filmicos, éstos siempre han sido determinados en función de los objetos de atención de cada uno de los puntos dentro de los que se enmarcaban, aunque naturalmente algunas películas se han valorado en distintos apartados y, por tanto, les hemos ofrecido una amplia consideración. Sin embargo, hemos creído oportuno dedicarles todavía una mayor atención a dos títulos en concreto en la medida en que, sin duda, se trata de unas de las propuestas más valiosas que existen a propósito de la representación del tema que nos ocupa; nos referimos a los films *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970) y *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970).

Por ello, si hemos incluido este punto no es para subsanar ninguna carencia de los apartados precedentes, pues ya hemos concedido a cada título la atención que creemos que le correspondía, sino porque realmente pensamos que debemos estimar con mayor detalle estas dos propuestas en la medida en que resultan de sumo interés en muchos niveles. De este modo, es relevante encuadrarlas dentro de la propia historia del cine español, tener en cuenta su génesis, los trámites administrativos que se llevaron a cabo, cuál ha sido su recepción -contemplando tanto la censura como aquella comercial y espectral-, considerar cómo fueron valoradas por la propia comunidad emigrada y juzgar de qué modo abordan ciertas cuestiones, se pergeñan algunas secuencias o se tipifican iconográficamente determinados estereotipos. Por todo ello, hemos considerado oportuno aportar bastantes imágenes de estos títulos y, con el fin de no entorpecer la lectura del texto, hemos optado por colocarlas al final de cada punto. En definitiva, se trata unos análisis que contemplan tantos aspectos que requerían de una atención monográfica y que no podíamos incluir dentro de los apartados precedentes.

4.2.- *VENTE A ALEMANIA, PEPE (PEDRO LAZAGA, 1970)*

Abordar de qué modo esta propuesta plantea el asunto migratorio exige, en primer lugar, contextualizarla como es debido dentro de la cinematografía española de comienzos de los años setenta. Es decir, supone tener presente qué entendemos por lo que se ha denominado cine de subgéneros y, más concretamente, bajo qué parámetros se ubicó lo que se ha tildado como comedia hispánica de los años setenta, comedia sexy hispánica, comedia sexy ibérica o comedia sexy celtibérica. Asimismo, también se antoja preciso considerar qué es lo que se engloba bajo el concepto de “landismo” y cuáles son sus características, así como de qué modo se comprende, en ese periodo, una categoría como es la “españolada” y qué lugar ocupa el cine de Pedro Lazaga en este contexto. Valorados todos estos aspectos, deberemos tener en cuenta quién produjo este film y cómo se rodó. De igual modo, resulta esencial estimar cómo fue percibido por la censura y cuáles fueron las cuestiones que se le reprocharon.

No menos importancia tiene la recepción que obtuvo del público, deteniéndonos en su exhibición en salas cinematográficas y en su presencia en la programación televisiva, contemplando desde su primer pase hasta el momento presente. De hecho, es especialmente conveniente atender a esta cuestión porque, a pesar de tratarse de una película que recibió muy malas valoraciones por parte de la crítica -igual que sucedió con el resto de productos adscritos a este cine de subgéneros-, ha gozado, en cambio, de una enorme popularidad, logrando importantes recaudaciones en taquilla y también una elevada audiencia televisiva. Por otra parte, tampoco podemos menoscar la polémica que suscitó en ciertos colectivos de emigrantes españoles residentes en Alemania, pues tenemos constancia de diversas quejas al respecto. De igual modo, también son dignas de valoración las críticas que se publicaron en la prensa, juzgando cuáles fueron las cuestiones que se subrayaron y qué se dijo del tratamiento que ofrece del tema migratorio. Evaluados todos estos aspectos, nuestra atención virará hacia el propio film, pues si bien con anterioridad ya hemos destacado algunos temas, en esta ocasión repararemos en asuntos esenciales tales como la creación de arquetipos o la tipificación, estimando la figura del “paleta” y la iconografía asociada al emigrante español, los valores que la película quiere exaltar o cuáles son los principales aspectos que expone.

Si comenzamos por ubicar esta realización dentro de la producción cinematográfica española de los años setenta, debemos situarla en lo que se definió como “cine de subgéneros”, un calificativo que remitía a que, en cierto modo, estos films derivaban de la estructura de géneros hollywoodiense. En realidad, se trataba de una serie de propuestas que, igualmente, podían considerarse como una especie de subproductos que, a todas luces, se referían a valores, tradiciones y costumbres propias de España. Evidentemente, este tipo de producciones no nacieron de la nada, sino que entroncan con la evolución de la comedia cinematográfica española que, ya en la década

de los años cincuenta, apostó por efectuar coproducciones, especialmente con Italia, y que resultaron en una suerte de mezcolanza de las características propias de la comedia postneorrealista italiana con toda una sarta de elementos hispanos. Asimismo, en los años sesenta se desarrolló una tendencia que derivaría en el denominado “landismo”, esencial para comprender el origen de la llamada comedia sexy. Un poco más adelante ya comentaremos este asunto, pero antes es preciso que tengamos en cuenta, aunque sea brevemente, de dónde venía, en términos cinematográficos, Pedro Lazaga, pues éste comenzó en 1957 una dilatada colaboración con la productora de José Luis Dibildos, Ágata Films. Igualmente, realizó toda una serie de largometrajes que ofrecían una imagen relajada, agradable y optimista del país, muy en consonancia con el desarrollismo y su respectivo imaginario, contando éstos con nuevas estrellas como Laura Valenzuela, Concha Velasco, Tony Leblanc o José Luis López Vázquez; piénsese al respecto, entre otros, en un título como *Las muchachas de azul* (Pedro Lazaga, 1957). No obstante, poco después se alejó de este productor y cabe tener presente las obras que realizó con Pedro Masó, a quien se debe una película fundamental, dado el éxito que tuvo y porque, en varios aspectos, entronca con la que nos ocupa; nos referimos, claro está, a *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1965), inspirada en la obra teatral de Fernando Lázaro Carreter. Paco Martínez Soria se convierte, sin duda, en un intérprete clave para desempeñar esos papeles de hombre rural, garante de los valores de antaño y que no encaja ni en la urbe ni la vida moderna. Precisamente, podemos verle representando este papel arquetípico en varios films de Lazaga consistentes en la adaptación de guiones escritos por Vicente Coello y Vicente Escrivá; piénsese al respecto en títulos que cosecharon una notable popularidad como *¿Qué hacemos con los hijos?* (Pedro Lazaga, 1967), *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) o *Abuelo made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969). Sin embargo, la película que nos ocupa cabe ubicarla con posterioridad a su colaboración con Masó, situándose en una senda que Javier Hernández Ruiz ha definido como “*un tipo de comedia más desopilada, con personajes más estereotipados, guiones más endebles y humor más grosero y facilón. No es una tragedia aislada, sino compartida por la mayoría de la producción del género en España que busca atraer un público cada vez más ávido de carne y procacidad*”¹⁸⁴⁴; más adelante, añade un matiz interesante: “*Si el periodo Dibildos-Masó aporta un modelo de comedia popular de cierto interés, estos productos pensados para el consumo rápido no tienen apenas interés más allá de su testimonio sociológico, impronta de un tejido colectivo reprimido y subdesarrollado en relación con el contexto de la Europa democrática tan*

¹⁸⁴⁴HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: “Lazaga Sabater, Pedro”. En AA.VV.: *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2011, vol. 5, p. 81. En esta senda ubica los siguientes títulos de Pedro Lazaga: *Por qué pecamos a los cuarenta* (1970), *Vente a ligar al Oeste* (1971), *Mil millones para una rubia* (1972), *París bien vale una moza* (1972), *El chulo* (1973), *Cinco almohadas para una noche* (1974), *El alegre divorciado* (1975), *Yo soy fulana de tal* (1975), *Terapia al desnudo* (1975), *La amante perfecta* (1976), *Hasta que el matrimonio nos separe* (1976) o *Siete chicas peligrosas* (1979).

próxima y tan lejana”¹⁸⁴⁵. Justamente, es esta vertiente de análisis sociológico la única que permite dotar de interés estas producciones, pues claro está que poca envergadura tienen en sí mismas por lo que se refiere a la puesta en escena y a los valores estéticos o argumentales. Sin embargo, se convierten en un testimonio de la realidad del momento en una doble dirección: en relación a la información que pueden vehicular, es decir, evidenciando qué era posible decir y cómo, así como también por lo que respecta a qué es lo que quieren comunicar, o sea, el mensaje que pretenden transmitir y que dimana, claro está, del momento histórico concreto y del público que demandaba o consumía estos productos. De hecho, el interés sociológico que tienen estas propuestas queda muy bien resumido en las siguientes palabras de José Enrique Monterde: “*Sólo desde la coartada sociológica, desde la voluntad de encontrar vías indirectas que permitan penetrar en las profundidades de la mentalidad inherente a los últimos años del franquismo, es posible dar alguna relevancia a una producción cinematográfica que hizo de su raquitismo estético y conceptual - además de industrial- su mejor virtud. Un raquitismo que, evidentemente, no equivale a inutilidad o ineficacia, ya que, mal que pese, tales films no dejaron de ser representativos tanto de ciertos estratos de la sociedad española, como de la forma en que la mayoría de los responsables de la producción cinematográfica -administradores estatales o industriales- entendían que eran las necesidades y aspiraciones de una parte considerable de la población*”¹⁸⁴⁶.

Además, a pesar de que nadie puede poner en duda el poco interés estético que despiertan estas películas correspondientes a la denominada comedia sexy celtibérica, ello no es óbice para que funcionaran muy bien, en términos comerciales, en la medida en que encajaron a la perfección con aquello que parte del público mayoritario demandaba; un asunto que José Vanaclocha explica del siguiente modo: “*Se aprovechan las frustraciones del público y prevalece la gratificación íntima del espectador; que no distingue la ficción de la realidad (su prosaica vida cotidiana) y que proyecta sus deseos y experiencias hacia los personajes cinematográficos. Ahora los protagonistas, actores con un aspecto físico vulgar (López Vázquez, Alfredo Landa, etc.) se ‘humanizan’ y proporcionan al receptor de sus ‘mensajes’ filmicos la seguridad mediante un providencial final feliz. El género como conjunto de convenciones estéticas y ético-psicológicas ayudará en este mecanismo de identificación-proyección del espectador*”¹⁸⁴⁷.

Evidentemente, en este tipo de comedias no sólo encontraríamos las propuestas de Pedro Lazaga, sino que también deberíamos pensar en productos de Mariano Ozores, Fernando Palacios o Ramón Fernández, quienes explotaron este estereotipo del español medio, la mayoría de las veces

¹⁸⁴⁵HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: “Lazaga Sabater...”, *Op. Cit.*, p. 82.

¹⁸⁴⁶MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 34.

¹⁸⁴⁷VANACLOCHA, José: “El cine sexy celtibérico”. En EQUIPO CARTELERIA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 199.

bastante necio y majadero, reprimido y generalmente de origen provinciano que protagoniza argumentos cómicos en los que, a pesar de que aparentemente pueda parecer que se transgreden asuntos o tabúes, siempre se regresa al orden conservador que debe prevalecer. Así, como bien advierte Álvaro del Amo, el bosquejo argumental que se emplea resulta ser el mismo en variadas ocasiones y lo describe del siguiente modo: *“El mismo esquema, con minuciosa exactitud, se repetirá en toda una serie posterior, que trata del pueblerino que cambia de ambiente para aliviar su posición social y, complementariamente, conseguir ‘ligar’; no encontrará (en la ciudad, en el extranjero, en ambientes sofisticados) sino fracasos y regresará para casarse. La nueva situación, tras la vuelta a su ambiente originario, resulta particularmente grata, a lo que contribuye la persona que se encuentra en el ambiente ajeno”*¹⁸⁴⁸. De este modo, resultan esenciales los contrastes entre campo y urbe, entre costumbres conservadoras y moralidad laxa, entre tradicionalismo español y libertad -o libertinaje- propio de extranjeros y turistas. Sin embargo, cualquier experiencia con esa modernidad termina con una decepción y acucia el deseo de regresar al ambiente campestre y a los valores españoles, garantes de la tradición y de la esencia de aquello moralmente correcto. Empero, a pesar de que el mensaje que se vehicule sea de corte tan conservador y con final ejemplarizante, en el marco de estas propuestas se tratan asuntos clave que reflejan el cierto grado de aperturismo que vivía la España de ese momento, la importancia que tenía el turismo, el contacto con el exterior que posibilitaba la emigración o la voluntad de escapar de la represión moral y sexual. Así, resultan muy clarificadoras al respecto las siguientes palabras de Miguel Ángel Huerta Floriano: *“La ciudad y los ambientes rurales, así como la patria y el extranjero, son los grandes ejes articuladores en ese sentido. En sus marcos encuentran libre acomodo múltiples discursos como el desarrollo económico y las relaciones profesionales y de clase, la situación de las instituciones más relevantes -políticas, religiosas, militares, judiciales, etc.- o el ocio y los juegos metaficticiales que generan o propagan las posiciones ideológicas, creencias y valores más vigentes del cine comercial tardo-franquista”*¹⁸⁴⁹.

Por tanto, podemos afirmar que estos films juegan un curioso rol en tanto que proporcionan al espectador aquello que quiere ver, es decir, argumentos con tintes eróticos, aunque eso sirva para vehicular un mensaje tradicionalista y aleccionador que pasa por considerar que como el pueblo no hay nada. De este modo, los ambientes rurales mantienen vigentes y perpetúan los valores correctos, así como los españoles y las españolas deben ser paladines de los principios morales por los que es preciso regirse, resultando totalmente opuestos a la liviandad e inmoralidad connaturales a los

¹⁸⁴⁸AMO, Álvaro del: *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 30.

¹⁸⁴⁹HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: “Tradición contra modernidad: tiempo, espacio e instituciones en el cine de barrio”. En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.): *El cine de barrio tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, ebook sin paginación.

extranjeros¹⁸⁵⁰.

Comentados estos asuntos, para poder situar correctamente estas comedias y la película que nos ocupa es necesario considerar en qué consiste aquello que se denominó “landismo”. Esta tendencia toma su nombre del rol que desempeñó el actor Alfredo Landa en un sinfín de títulos correspondientes a la segunda mitad de los años sesenta, dirigidos en su mayoría por realizadores como el propio Lazaga, Javier Aguirre o Mariano Ozores. A pesar de que tomen la denominación de este intérprete, cabe decir que en todos ellos aparecen una serie de actores que resultan sumamente recurrentes; piénsese al respecto en los ya aludidos Paco Martínez Soria o José Luis López Vázquez, pudiendo añadir, entre algunos otros, a Gracita Morales. Se trata de un conjunto de propuestas en las que resultaban fundamentales ciertos temas de la actualidad del momento y derivaban, en cierto modo, de aquellos films de finales de la década de los años cincuenta que pusieron en la pantalla lo que supuso el Desarrollismo. En este caso, resultaban temas esenciales los movimientos migratorios, especialmente las migraciones campo-ciudad, así como el servicio doméstico, el turismo o el consumismo. De hecho, es necesario precisar que, si bien el “landismo” nació con una voluntad peyorativa -según indican José Manuel Recio¹⁸⁵¹ y Marcos Ordóñez¹⁸⁵² se debe a Tomás García de la Puerta, crítico de cine en el periódico *Pueblo*- el propio Alfredo Landa siempre lo asumió como algo positivo. No obstante, creyó que la crítica había sido algo dura con él quien, al fin y al cabo, interpretaba los papeles que le ofrecían¹⁸⁵³. Además, conviene destacar que

¹⁸⁵⁰Resultan interesantes las siguientes palabras de José Vanaclocha al respecto: “*Del contraste entre incentivos eróticos visuales, chabacanos chistes verdes y obsesivas frases de doble sentido, por una parte, y una moral tradicional mantenida a raja tabla, por otra, surge el carácter infantil, hipócrita, pornográfico y represivo del cine sexy celtibérico. Se ofrece así al espectador una válvula de escape frente al puritanismo represivo del sistema y se canaliza así su rebeldía hacia un terreno mental e ilusorio perfectamente controlable e inofensivo para el ‘stablishment’. Se le escandaliza y excita para terminar soltándole el consabido sermón cuaresmal sobre las miserias de los apetitos carnales*”, en VANACLOCHA, José: “El cine sexy...”, *Op. Cit.*, pp. 199-200. Asimismo, también es muy oportuna la siguiente valoración de Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz: “*Con leves variaciones, los esquemas discursivos del género se mantienen en estos patrones trasnochados, como ponen de manifiesto numerosos títulos firmados por directores de comedia entonces ya consagrados como Pedro Lazaga, Vicente Escrivá, Pedro Masó, Luis M. Delgado, Sáenz de Heredia o José María Forqué. Pero la ‘comedia sexy’ ibérica, que ensayaba una crítica tangencial del orden moral franquista para siempre apuntalarlo, no podía mantenerse indiferente ante el ascenso de una nueva clase dirigente y sus ¿nuevas? formas*”, en PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición española (1973-1983)”. En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, p. 190.

¹⁸⁵¹RECIO, José Manuel: *Alfredo Landa. Biografía y películas*. Barcelona: CILEH – Centro de investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, p. 23.

¹⁸⁵²ORDÓÑEZ, Marcos: *Alfredo el Grande: vida de un cómico*. Madrid: Aguilar, 2008, p. 183.

¹⁸⁵³En una entrevista a *Nuevo Fotogramas* declaró lo siguiente: “*Estoy contentísimo de mi trayectoria profesional. El que se diga ‘landismo’ o la ‘landada de turno’ supone al mismo tiempo un triunfo profesional muy grande [...] Estoy muy satisfecho con lo que he conseguido. Yo creo que el tipo que represento sí corresponde a un español medio [...] En general, la crítica nacional ha sido un poco dura conmigo. Yo acepto mi parte de culpa en el asunto, si es que existe dicha culpa [...] Pero yo soy inocente, segurísimo. Soy un buen profesional, no puedo hacer más. Tengo tres hijos y una familia que mantener [...] No se puede hablar de encasillamiento sino de especialización [...] Me encuentro absolutamente convencido y contento con lo que hago*”, en *Nuevo Fotogramas*, núm. 1340.

en la monografía que José Manuel Recio le dedica al intérprete reúne declaraciones de varios actores, escritores, músicos, productores y realizadores -en total cuarenta y ocho testimonios-, quienes se aproximan a qué entienden por “landismo” y varios de ellos le atribuyen un valor sociológico¹⁸⁵⁴ al que ya hemos aludido anteriormente. Un asunto que destaca Juan Cueto¹⁸⁵⁵, quien lo considera un fenómeno muy limitado en el tiempo y en el espacio, mientras que Francisco Umbral¹⁸⁵⁶ alude a su dimensión de documento social involuntario. Además, José Luis López

¹⁸⁵⁴Esta cuestión de la información sociológica que nos aportan estos films es una línea de trabajo por la que apuestan, entre otros, los doctores Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán; véanse sus estudios al respecto: HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: “Cine y sociedad: la construcción de los personajes masculinos y femeninos en el ‘landismo’ tardofranquista”. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 773, 2015, pp. 1-13; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: “El discurso institucional en el cine popular del Tardofranquismo y la Transición: política y familia”. En FERNÁNDEZ AMADOR, Mónica; MARTOS CONTRERAS, Emilia; NAVARRO PÉREZ, Luis Carlos; QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael (Coords.): *VI Congreso Internacional Historia de la Transición en España, Almería 16 al 18 junio 2015: Las instituciones: comunicaciones*. Almería: Universidad de Almería, 2015, pp. 599-614; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: “Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): La tradición idealizada”. En MATEOS MARTÍN, Concha; HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Ciro Enrique; HERRERO GUTIÉRREZ, Francisco Javier; TOLEDANO BUENDÍA, Samuel; ARDEVOL ABREU, Alberto Isaac (Coords.): *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2012, pp. 1-14; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.): *El ‘cine de barrio’ tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “El ‘cine de barrio’ (1966-1975) como reflejo del período tardofranquista: ficciones y fricciones”. En HUESO MONTÓN, Ángel Luis; CAMARERO GÓMEZ, Gloria M. (Coords.): *Modelos de interpretación para el cine histórico: ponencias y comunicaciones, III Congreso Internacional de Historia y Cine*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013, p. 26; 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. 289-312; 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; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar”. *Revista Latina de comunicación social*, núm. 68, 2, 2013, pp. 1-28; HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “La imagen de la España tardofranquista en las películas protagonizadas por Lina Morgan (1966-1975)”. En MARCOS RAMOS, María; CAMARERO, María Emma (Coords.): *I Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: Comunicaciones completas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, pp. 1512-1527; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el ‘cine de barrio’ tardofranquista: 20 películas para un periodo”. En MATEOS MARTÍN, Concha; HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Ciro Enrique; HERRERO GUTIÉRREZ, Francisco Javier; TOLEDANO BUENDÍA, Samuel; ARDEVOL ABREU, Alberto Isaac (Coords.): *Actas IV Congreso Internacional Latino de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2012, 1-16.

¹⁸⁵⁵Exactamente expresa lo siguiente: “*Tú preguntas a la gente, sobre todo gente joven, y no tiene ni idea. Hay dos generaciones que no sólo no tienen referencia lingüística del ‘landismo’, sino del contexto del mismo. Este tipo de ‘voyerismo’, ese tipo español en calzoncillos persiguiendo a suecas ha desaparecido de la mitología. Correspondía a esa época de desarrollo, a la época del primer turismo. En definitiva, fue un fenómeno muy concreto en el espacio y en el tiempo; en el espacio de esa España reprimida y en el tiempo de ese momento en el que por culpa del turismo y de un cierto auge de desarrollo, porque a España le correspondía entrar en la sociedad de consumo, se necesitaba hacer ese tipo de películas, como ocurrió en Italia diez o quince años antes. Es un fenómeno que nació y murió en aquella época y que Alfredo Landa lo sigue pagando*”, en RECIO, José Manuel: *Alfredo Landa. Biografía...*, Op. Cit., p. 29.

¹⁸⁵⁶Concretamente lo describe así: “*A mí alguien me dijo una vez, un profesional del cine que ahora no recuerdo. En el futuro se conocerá la España franquista o tardofranquista más por las películas de Landa que por las de los grandes realizadores que había entonces y que todos sabemos quiénes son. Es decir, hay más documento social involuntario, ya que esos directores y productores sólo trataban de hacer costumbrismo porque, claro, en el costumbrismo queda un documental social, cosa que no sucedería en las películas de los grandes*

Vázquez¹⁸⁵⁷ y Manuel Gutiérrez Aragón¹⁸⁵⁸ -estimando también este último que se trata de un fenómeno sociológico- matizan que el nombre es un término más funcional que descriptivo *per se* en la medida en que se podría haber hablado de “lopezvazquismo” o de “sacristanismo” y hubiese definido lo mismo, pues estos actores también actuaban en estos films que se reúnen bajo tal apelativo. Por ello, resulta muy aguda la definición que propuso Julián Mateos: “*No sé qué es eso. ¿Tal vez lo mismo que el lopezvazquismo, etc. en películas tristes disfrazadas de lo contrario?*”¹⁸⁵⁹.

Y es que, de hecho, estas películas lo que hicieron fue determinar unos arquetipos muy potentes, sobresaliendo al respecto el del “paleta”, que consideraremos con mayor detenimiento un poco más adelante, en tanto que existen muchas similitudes y puntos de conexión entre la figura del emigrante interior que parte del campo a la ciudad, sintiéndose absolutamente fuera de lugar, y la del español que se encuentra desubicado en el extranjero, ambos nostálgicos de lo que tenían antes y perdidos en un nuevo entorno. Pues bien, estos personajes han sido definidos por algunos historiadores como paletos, caso por ejemplo de Nathan E. Richardson¹⁸⁶⁰ o de María Antonia García de León¹⁸⁶¹, así como también Casimiro Torreiro se refiere al estereotipo del que llama “cazurro” en los siguientes términos: “*Realizadores como el mencionado Ozores, Ramón Fernández, Pedro Lazaga o Fernando Palacios, por citar sólo a los más representativos del periodo, se apoyaron en arquetipos cazurros, encarnados con profesionalidad y a menudo innegable talento histriónico por curtidos actores provenientes del teatro popular, como Paco Martínez Soria, protagonista de una verdadera saga de comedias de corte conservador-patriarcal [...], José Luis López Vázquez [...] y su habitual partenaire, Gracita Morales, encarnación de la española de humilde origen y horizontes mentales más humildes todavía*”¹⁸⁶²; asimismo, poco más

realizadores que trataban siempre, de una manera más intelectual y distanciada, la realidad”, en RECIO, José Manuel: *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁵⁷Lo precisa del siguiente modo: “*Por aquella época tanto Antonio Ozores, como José Sacristán, como Juanjo Menéndez, como Alfredo y yo mismo, nuestro trabajo se definía dentro de las mismas connotaciones humorísticas y bufas, y a cualquiera de nosotros se le pudo añadir el sufijo ‘ismo’ que colocaron a Alfredo. Pero se lo dedicaron a él porque el apellido Landa, supongo, se presta mejor a dejarse añadidos. Lopezvazquismo o sacristanismo no sólo hubiera resultado difícil de pronunciar, sino además horripilante. En mi opinión, contrariamente al sentido peyorativo con que se adjudicó tal significación de landismo, no me parece demérito alguno sino, contrariamente, singularidad*”, en RECIO, José Manuel: *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁵⁸Exactamente sostiene lo siguiente: “*El landismo es un fenómeno sociológico y como tal existe, nos guste o no. Las películas eran muy malas y no voy a decir ahora la chorrada de que Landa estaba mejor que en sus películas; esta como tenía que estar. De todas maneras, estoy de acuerdo con López Vázquez cuando dice que seguramente el landismo existe porque es más fácil que decir lopezvazquismo*”, en RECIO, Juan Manuel: *Ibid.*, p. 71.

¹⁸⁵⁹RECIO, José Manuel: *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁶⁰RICHARDSON, Nathan E.: *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.

¹⁸⁶¹GARCÍA 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. 321-332.

¹⁸⁶²TORREIRO, Casimiro: “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*.

adelante describe la tipificación de Alfredo Landa y, por tanto, se acerca al “landismo”, del siguiente modo: *“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 en base a una enorme caradura”*¹⁸⁶³.

Para concluir con esta contextualización, aludamos también a un concepto como es el de “españolada” advirtiendo el notable viraje que sufrió su significado en estas fechas, pues tal como defiende José Luis Navarrete Cardero, si bien tradicionalmente este término iba asociado a unos elementos propios y lugares comunes de la tradición hispana (gitanos, tonadilleras, majas, bandidos, toreros, pícaras...) en la literatura (romanceros, entremeses, zarzuelas, costumbrismo...) o en la pintura (Francisco de Goya, Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres...), en el marco del tardofranquismo se desprende de estos requisitos. Y se despoja de ellos de tal modo que puede ser considerada como “españolada” cualquier manifestación que, con voluntad jocosa, muestre la particular idiosincrasia española planteada en unos términos que la diferencien del resto de Europa. Así, sostiene que *“cualquier asunto relacionado con el españolito medio, revestido de un cariz cómico y que manifieste cualquier tópico nacional de nueva adquisición es suficiente para ello. ¿Qué entendemos por tópicos de nueva adquisición? Los nacidos durante el Franquismo debido a la particular situación política y social del país, fundados en una diferencia del español respecto al resto de ciudadanos europeos. El machismo, la supuesta alta dosis de virilidad, la pasión y furia futbolística, el orgullo patrio basado en las costumbres y fiestas locales, el amor a la patria de los nuevos emigrantes del tardofranquismo, la férrea moral, a veces o casi siempre doble, y un sinfín de tópicos discernibles serán los componentes de esta nueva españolada”*¹⁸⁶⁴.

Ubicado este film dentro de la historia del cine español, centrémonos a continuación en algunos datos concretos del mismo, una vez consultados los materiales que se conservan al respecto en el Archivo General de la Administración, emplazado en Alcalá de Henares. En ese sentido debemos destacar que esta película constaba de 2.687 metros (10 rollos) y el permiso de rodaje se solicitó el 28 de septiembre de 1970. Los interiores se rodaron en los estudios Moro y los exteriores en Talamanca del Jarama, Madrid y Múnich. Por lo que atañe a los costes de producción, nos consta la existencia de una carta, fechada el 24 de septiembre de 1970, enviada por el director de Filmayer Producción y el presidente de Aspa Producciones, dirigida al Director General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo de Madrid, en la que se indica que el coste

Madrid: Cátedra, 1995, pp. 332-333.

¹⁸⁶³TORREIRO, 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, 1995, p. 364.

¹⁸⁶⁴NAVARRETE CARDERO, José Luis: *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Guadalajara: Quiasmo Editorial, 2009, p. 227.

se fijó en 15.200.000 pesetas, con unos porcentajes del 60% por parte de Aspa Producciones Cinematográficas S.A. y del 40% por Filmayer Producción¹⁸⁶⁵. Por lo que atañe al guión, éste es obra de Vicente Escrivá Soriano y Vicente Coello Girón¹⁸⁶⁶.

Estimadas estas cuestiones, conviene detenernos en las apreciaciones emitidas por los censores, debiendo precisar que las comisiones que evaluaron el guión y el film no consideraron necesario suprimir ninguna secuencia o diálogo relacionado con el tratamiento que se ofrece de la emigración¹⁸⁶⁷. Sin embargo, sí que valoraron en los dos casos el modo en el que se trataba el asunto, de ahí que resulte indispensable reparar en ello y determinar qué se dijo en ambas reuniones. Así, por lo que respecta a la Comisión de censura de guiones, indiquemos que ésta se reunió el 16 de septiembre de 1970 y estaba formada por los ponentes Reverendo Padre Luis Fierro, Reverendo Eugenio Benito y José Antonio de Ory. El acuerdo que alcanzaron fue suprimir secuencias y diálogos que consideraron subidos de tono y, por ende, inapropiados, así como evitar el empleo de un vocabulario soez; concretamente, las precisiones fueron las que siguen: pág. 88- eliminar en la escena el tono de “strip-tease” masculino; págs. 91-92- cuidar escena; págs. 71, 73, 74 y 148- cuidar expresiones coloquiales. A todo ello, se añadía la siguiente puntualización: “*En general cuidar*

¹⁸⁶⁵Aspa es una empresa de producción registrada en 1952, aunque ya activa desde poco tiempo atrás, entre cuyos fundadores se encuentra justamente el que fue su presidente, el guionista y director Vicente Escrivá. Si bien en sus comienzos esta productora puso gran dedicación en realizar un cine de corte religioso tan en boga en los años cincuenta, en la década de los sesenta se lanzaron al fértil terreno de las coproducciones y también navegaron en las aguas del “landismo”. Por lo que atañe a Filmayer, se trata de una empresa dedicada a la producción y a la distribución registrada en 1956, estando en su nacimiento estrechamente vinculada con el Opus Dei. Para contextualizar el film que nos ocupa, debemos aludir al trabajo conjunto que realizaron Vicente Coello como guionista, Pedro Lazaga como director y Pedro Masó como coproductor en el lanzamiento de numerosos films que les granjearon importantes éxitos, caso de *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) o *Abuelo made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969). Asimismo, también dirigidas por Pedro Lazaga y protagonizadas por Paco Martínez Soria destacan *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971), *El padre de la criatura* (Pedro Lazaga, 1972) o *El abuelo tiene un plan* (Pedro Lazaga, 1973). Sin embargo, más interesante nos resulta traer a colación films producidos conjuntamente entre Aspa y Filmayer, protagonizados por Alfredo Landa y cuyos guiones son obra de Vicente Escrivá y Vicente Coello, pues además de *Vente a Alemania, Pepe*, encontraríamos *Vente a ligar al Oeste* (Pedro Lazaga, 1972) y *No firmes más letras, cielo* (Pedro Lazaga, 1972).

¹⁸⁶⁶Por lo que respecta a estos guionistas, cabe decir que Vicente Escrivá trabajó como guionista y productor, debutando en la escritura de *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). En el año 1950 creó Aspa Films y, tras numerosos films, entre los que sobresale el primero de los que escribió para esta empresa, *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1950), más tarde escribió junto a Vicente Coello el film que nos ocupa, así como otros dos dirigidos por Pedro Lazaga, protagonizados por Alfredo Landa, caso de *Vente a ligar al Oeste* (Pedro Lazaga, 1972) y *No firmes más letras, cielo* (Pedro Lazaga, 1972). En relación a Vicente Coello, éste compaginó su labor de guionista y periodista con la de director de la revista *Triunfo*, correspondiente a aquella época en la que esta revista estaba dedicada al mundo del cine y el espectáculo, es decir, antes de ser el semanario político tan significativo de finales de los años sesenta y durante los setenta y la Transición. Trabajó en colaboración con Pedro Masó y Vicente Escrivá y en 1955 fue contratado por Aspa Films, así como por Filmayer, con Pedro Lazaga como director -y frecuentemente con Pedro Masó como coguionista-, escribiendo varios films para Paco Martínez Soria; también junto a Escrivá elaboraron el guión de la película que nos corresponde y los otros dos de los films que acabamos de mencionar.

¹⁸⁶⁷Hemos consultado todos los expedientes de censura relativos a este film, conservados en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, cuyas firmas son las que siguen: 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).

exhibicionismos y escenas de intimidad erótica". Ninguna supresión, por tanto, relativa a la temática migratoria, aunque ello no es óbice para que los vocales dejasen entrever, de manera muy clara, qué les parecía la perspectiva del film y cómo se posicionaban al respecto. De hecho, aunque los tres aportasen juicios y matices distintos, todos ellos convergieron en lamentar la superficialidad con la que la película abordaba el tema, aunque ello no implicase caer en un tratamiento impropio del asunto o exageradamente ligero como para que resultase pernicioso. Transcribimos, a continuación, qué dijeron exactamente los tres, pues no tiene desperdicio en tanto que de sus palabras se desprende que consideraban que se trataba de un fenómeno de grave importancia:

Luis Fierro:

"Es una lástima que un tema como este se haya desarrollado como lo han hecho los guionistas. Primero porque merecía un trato más profundo. De todos modos, como censor lo apruebo, con la seria advertencia general de que eviten el caricaturizar de manera que pueda ser molesta e insultante, lo mismo la figura de nuestros emigrantes como de los que intervienen en el film.

Además deben evitar las palabras vulgares, aunque sean coloquiales al uso, y las escenas de "encuentros" con las alemanas.

Me uno a todos los cortes y supresiones que mis compañeros señalen para ver si es posible mejorar el guión y el efecto social del tema de los emigrantes y sus problemas".

Eugenio Benito:

"Pulir las expresiones verbales: p. 71 Los achuchones que nos pegábamos en el baile.... striptis masculino, viva la madre que te parió,...

El guión intenta ser una desmitificación de lo que el milagro alemán supone para el español. Tratado en un tono sensiblero y fácil, estilizando personajes y [...] tópicos, mediante un tratamiento pretendidamente humorístico el guion no convence a nadie de que irse a trabajar fuera de España sea algo como la muerte en vida del hombre hispánico. Muy lejos de ser un estudio erótico del problema del emigrante, es algo queridamente indeterminado y superficial que busca más la risa fácil que el convencimiento serio.

La forma dialogada es repetidamente vulgar y, aunque haya que tener en cuenta la clase social de los personajes, debe matizarse el tono".

José Antonio de Ory:

"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. Guión, en definitiva, flojo, sin pretensiones [...]”

Este último precisó que los personajes tenían muy presente España y el retorno, un asunto que en la propia sinopsis del film, presentada por la productora, se remarcó de manera muy clara por medio de frases como la siguiente: *“Pero todos ellos con la idea fija de volver algún día a su Patria”*, así como *“Más tarde, los Coros y Danzas de Educación y Descanso llegados a la Televisión Alemana para los españoles que se quedan, le traen los aires regionales toda su patria y entre ellos, salta impetuosa brillante la jota aragonesa que da fin a su indecisión y le hace regresar”*.

Si consideramos las valoraciones emitidas por parte de la comisión de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, señalemos que ésta se reunió el 12 de enero de 1971 y contó con los siguientes vocales: Reverendo Padre Manuel Villares, Reverendo Padre Luis G. Fierro, Reverendo Padre Eugenio Benito, Elisa de Lara, María Julia Escolano, Don Carlos Fernández Cuenca, Luis Gómez Mesa, Pedro Rodrigo, José Antonio de Ory, Marcelo Arroita-Jáuregui, Rafael J. Salvia, Gabriel García Espina, Aurelio Castillo Pelaez y Carlos Moreno Arenas; el secretario fue Sebastián B. de la Torre. De entre las valoraciones que éstos emitieron en los informes, sobresalen tres en concreto, con respecto al tema que nos ocupa, en la medida en que abordaron cuestiones relativas al tratamiento migratorio. En ese sentido debemos referirnos al juicio de Elisa de Lara, pues ésta declaró que la emigración se trataba de modo muy positivo, exactamente sostuvo lo que sigue: *“El tema de la emigración española, tratado en forma totalmente positiva, que domina sobre lo que algún plano o secuencia podría tener de duda, que, en cualquier caso, no revestiría tampoco gravedad”*. La consideró para mayores de catorce años, la misma calificación propuesta por Luis Gómez Mesa, quien en cambio subrayó la superficialidad con la que se abordaba el fenómeno migratorio: *“El tema de los españoles que trabajan en Alemania acometido de un modo superficial, en un tono simpático y alguna gracia. Momentos de ternura. Podría haber tratado con más profundidad [...], una lástima que sean escenas amorosas, no puede ser para todos”*. Eugenio Benito, por su parte, consideró el film una comedia sobre el milagro alemán, tratado sin profundidad, pero con humanidad: *“El ‘milagro alemán’ sometido a juicio, un juicio más cómico que crítico y verdadero. El film busca la risa, ni profundizar demasiado en problemas ni en sus causas, ni efectos. No obstante diríase que es bastante limpio en su sencilla humanidad”*; sin embargo, lo creyó para mayores de dieciocho años. Es interesante que subrayase la poca atención que la película deparó a los problemas y a las causas que impulsaban la emigración, pues tal como valoraremos más adelante, si bien su tema principal es el fenómeno migratorio y cómo viven los españoles en un país extranjero, no se consideró el por qué real de la emigración más allá de mostrar

los meros objetivos que motivan al protagonista a partir. Éstos se concretan en comprar vacas y conocer mujeres, así como también aparece una pareja que había partido para ahorrar y luego volver y montar una gasolinera en Belillas; todos ellos, por tanto, desean volver a su país, al que adoran y en el que creen que se vive mejor que en ninguna otra parte. Para reforzar esta idea podemos remitirnos a la existencia de un documento elaborado por las productoras, relativo a los trámites de los días de rodaje, en el que constaba una sinopsis del film extremadamente breve y en el que se insistía mucho en esta perspectiva: “*Época actual. Los trabajadores españoles van para Alemania. Sus trabajos por regresar a la Patria en mejor situación económica, sus problemas sentimentales y, al fin, el regreso*”.

Ya nos detendremos más adelante en estas cuestiones, antes es preciso que consideremos cuál fue la recepción de la película, comenzando por afirmar que se estrenó en Madrid el 25 de enero de 1971 en la sala Argüelles. Ese mismo año circuló por varios cines, caso del Monumental, Murillo, Salamanca, Capitol, Barceló, Imperial, Príncipe Pío, Cartago, Oraa, Roma, Aragón y Felipe II¹⁸⁶⁸. En Barcelona se estrenó en tres salas el día 16 de marzo de 1971, concretamente en los cines Borrás, Bosque y Regio Palace; además, ese mismo año también estuvo en Palacio Balañá, Dorado, Principal Palacio, Rívoli, ABC Cinema, Delicias, Avenida de la Luz, Moderno, Pedro IV, Victoria, Ideal, Venecia Cinema, Bohemio y Galileo, Levante, Marina, Loreto, Castilla, Maragall, Emporio, Diamante, Mahón, Lido, Maldá, Triunfo, Bonanova, América y Alarcón¹⁸⁶⁹. No hay duda de que este título alcanzó una gran popularidad y fue visto por un número muy elevado de espectadores; de hecho, si nos remitimos a las cifras acumuladas en 1977 que proporciona el *Boletín informativo del Control de Taquilla (1977-1978-1979)*¹⁸⁷⁰ vemos que este film se encontraba en la novena posición de los más vistos entre 1970 y 1975, sumando nada menos que 2.075.000 espectadores. Tampoco podemos pasar por alto que la película que ostenta la primera posición es *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), asimismo interpretada por Alfredo Landa; no obstante, la más vista del periodo 1966-1970 es *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), alcanzando la cifra de 4.280.000 espectadores, una realización que también gira en torno a la emigración, si bien del campo a la ciudad, empleando el estereotipo del “paleta”, en este caso interpretado por Paco Martínez Soria. Unos números que, por otra parte, ya hemos advertido que

¹⁸⁶⁸Asimismo fue exhibido en años posteriores en varias salas de reestreno, si lo detallamos por anualidades, la relación es la siguiente: 1972 – López de Hoyos y Riviera; 1973 – San Carlos, Chueca, Emperador, Lux, Carretas, Santa Catalina y Covadonga; 1975 – Moratalaz; 1977 – Montecarlo; 1991 – XVII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva “Sección homenaje a Alfredo Landa”; 2008 – Ciclo Cine de Verano Casa Palacio de los Briones (Sevilla), ciclo sobre migraciones; 2010 – Cine Doré; 2011 – Bellas Artes Cine-Estudio.

¹⁸⁶⁹Concretamente se proyectó, los siguientes años, en las siguientes salas: 1972 – Galería Condal, Rialto, Regina, Versailles, Arnau, Arenas y Gayarre y Cinemar; 1973 – Oriente, Adriano, Spring y Atlántico; 1974 – Montserrat Cinema y Padró; 1975 – Diana; 1979 – Filmoteca Nacional Cine Padró.

¹⁸⁷⁰AA.VV.: *Boletín informativo del Control de Taquilla, 1977-1978-1979*. Madrid: Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía, Ministerio de Cultura, 1980.

sólo comprenden hasta 1977, de modo que hoy en día todavía deben ser superiores a causa de las posteriores reposiciones. En cuanto a beneficios económicos, indiquemos que por lo que respecta a aquellos films exhibidos desde enero de 1965 hasta diciembre de 1973 esta realización ocupa la plaza número veinte, correspondiente a un total de 50.494.04 pesetas. El primer puesto corresponde a otro film de Alfredo Landa, *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970)¹⁸⁷¹.

Sea como fuere, no cabe duda de la buena acogida de público que tuvo esta película, algo inversamente proporcional a lo que sucedió con la crítica. No obstante, tal como bien advierte José Enrique Monterde, “*Bajo ningún concepto se debe olvidar, pese al habitual menosprecio hacia este subgénero, que No desearás al vecino del quinto, La ciudad no es para mí y Pero... ¿en qué país vivimos! ocupaban la 2ª, 3ª y 4ª posición en los filmes con mayor número de espectadores del cine español hasta finales de 1987*”¹⁸⁷². Además, si consideramos los pases televisivos de esta propuesta certificamos que ha seguido despertando gran interés, no sólo porque se haya programado en cuantiosas ocasiones¹⁸⁷³ sino también a la luz de la audiencia que han tenido en ciertos países. De hecho, fueron tan notables las cifras que alcanzó que incluso este hecho motivó que la prensa lo subrayara, debiendo destacar al respecto que ha habido tres ocasiones, en concreto, que han suscitado un gran interés y casi inquietud a la vista de la elevada audiencia cosechada en detrimento de otras propuestas. Los tres, además, se produjeron dentro del programa “Cine de barrio”, una emisión cuya andadura empezó el 10 de julio de 1995 y fue presentado por José Manuel Parada hasta el año 2003. Pues bien, los días correspondientes al pase de la película fueron el 9 de enero de 1999, el 22 de enero de 2000 y el 24 de septiembre de 2005, generando en todos los casos textos

¹⁸⁷¹Esta relación de películas, bajo el título “Los films sexy más comerciales del cine español (Desde enero de 1965 a diciembre de 1973)” aparece publicada en: VANACLOCHA, José: “El cine sexy...”, *Op. Cit.*, pp. 269-270. En esta lista también aparecen otros films dedicados a la emigración española tanto interior como exterior, indicamos a continuación algunos de ellos precisando qué lugar ocupan en este *ránking* y cuánto recaudaron: *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966) – núm. 6, 71.347.197 pesetas; *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971) – núm. 25, 47.283.645 pesetas; *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973) – núm. 55, 37.216.436 pesetas; *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967) – núm. 72, 35.029.138 pesetas; *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972) – núm. 83, 33.414.000 pesetas.

¹⁸⁷²MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo...*, *Op. Cit.*, p. 41.

¹⁸⁷³Por lo que respecta a las diferentes ocasiones en las que se emitió, indicamos a continuación las fechas, horarios y canales: 07-04-1983, 20:30h, Primera cadena, “La clave” (“Cuarenta millones de españoles”); 09-02-1990, 16:30h, Telemadrid, Cine de tarde; 15-07-1990, 22:00h, Canal 9; 22-04-1991, 16:20h, Telemadrid, Cine de tarde; 01-08-1991, 23:15h, Canal Sur, La comedia española; 11-10-1991, 22:00h, Telecinco, Silencio se ríe; 06-08-1993, 16:20h, Telecinco; 26-07-1994, 16:05h, Canal Sur; 01-09-1996, 0:50h, Antena 3; 09-01-1999, 17:30, La Primera, Cine de barrio; 22-01-2000, 17:45h, La Primera, Cine de barrio; 21-10-2000, 17:35h, La Primera; 23-03-2001, 23:15h, La Primera; 29-03-2001, 23:25h, La Primera, Nuestro Cine; 22-06-2002, 18:10h, La Primera; 12-07-2003, 15:45h, Canal Sur; 24-12-2004, 15:40h, Canal Sur; 24-09-2005, 17:55h, La Primera; 28-03-2007, 11:00h, La 2, La película de la mañana; 24-10-2008, 00:15h, Canal Sur; 10-01-2009, 02:00h, Canal Sur; 23-01-2010, 19:05h, La Primera, Cine de barrio; 25-12-2010, 19:00h, La Primera, Cine de barrio; 31-12-2011, 19:10h, La Primera, Cine de barrio; 04-04-2012, 11:45h, Paramount Channel; 25-04-2012, 14:40h, Paramount Channel; 11-11-2012, 14:15h, Paramount Channel; 06-12-2012, 16:00h, Paramount Channel; 27-04-2013, 18:40h, Telemadrid, Sesión Española; 14-11-2013, 16:30h, 13TV, 26-09-2015, 18:55h, La Primera, Cine de barrio; 12-03-2016, 19:00h, La Primera, Cine de barrio; 25-09-2016, 18:15h, 13 TV; 10-09-2016, 17:50h, Canal Sur.

en la prensa que destacaron la alta cuota de pantalla que lograron. En relación a la primera fecha, en el *ABC* se publicaron varios escritos para remarcar el gran éxito obtenido, afirmando que fue el programa más visto de la jornada -superando a la serie *El conde de Montecristo* (Le Comte de Monte Cristo, José Dayan, 1998), emitida en Telecinco¹⁸⁷⁴-, así como indicando, en los índices de audiencia, que consiguió captar a 4.917.000 telespectadores¹⁸⁷⁵. En un escrito del mes de febrero¹⁸⁷⁶ se vuelve a insistir en que durante el mes de enero el único film español que logró situarse entre los diez más vistos fue el que nos ocupa, ubicándolo en el décimo puesto. En contraposición y siguiendo con la cuestión de la audiencia de producciones españolas, un artículo del mes de junio del mismo año¹⁸⁷⁷ subraya que Televisión Española programó en su franja nocturna -en la emisión “Miércoles de cine”- el film *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997), comentando que aunque el título debiera haber gozado de cierto éxito en la medida en que había obtenido varios premios Goya hacía un par de años, alcanzó, sin embargo, el mínimo de espectadores de toda la temporada. A propósito de ello, contraponen cinco ciclos de cine de diversas cadenas, “Miércoles de cine” (TVE1), “La película de la semana” (TVE1), “Gran Cine” (Antena 3), “Cine 5 estrellas” (Telecinco) y “Cine de Barrio” (TVE1) y, con respecto al último mencionado, tras *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967) que alcanza la primera posición, encontramos la película que consideramos, seguida de *Hay que educar a papá* (Pedro Lazaga, 1971) y de *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960). Ese mismo mes de junio¹⁸⁷⁸ hallamos una nueva alusión a *Vente a Alemania, Pepe* a propósito de las altas audiencias que logró, dentro del programa conducido por José Manuel Parada, en el que se citan las emisiones más vistas y equivalen a tres films de Manolo Escobar (*Los guerrilleros* [Pedro Luis Ramírez, 1962], *En un lugar de La Manga* [Mariano Ozores, 1970] y *Donde hay patrón* [Mariano Ozores, 1978]), seguidos por *Sor Citroën* y el film que nos ocupa. Otra mención la encontramos a comienzos de julio del mismo año¹⁸⁷⁹ y en ella se hace un balance de temporada destacando que el film que nos concierne corresponde a la película española más vista, logrando el puesto número treinta y cinco de las películas de mayor audiencia. La última alusión al pase que se hizo a comienzos de año la encontramos en *El Cultural* y data del mes de agosto; nos referimos a un texto en el que Martín Casariego destaca los malos resultados de audiencia del cine español en la última anualidad, tanto por lo que concierne a salas cinematográficas como en relación al alquiler de vídeo y a la televisión, lamentando la situación con respecto a este último caso en los siguientes términos: “*En televisión,*

¹⁸⁷⁴“‘El conde de Montecristo’, líder de la noche del sábado”. *ABC*, 12-01-1999, p. 114.

¹⁸⁷⁵“Audiómetro del sábado 9/1/99”. *ABC*, 12-01-1999, p. 116.

¹⁸⁷⁶“La primera afianza su liderazgo en enero, un mes dominado por el cine norteamericano en TV”. *ABC*, 02-02-1999, p. 123.

¹⁸⁷⁷“Televisión Española confirma la mala estrella del cine español en la banda nocturna. ‘Cine de barrio’, único refugio seguro para la producción nacional”. *ABC*, 04-06-1999, p. 130.

¹⁸⁷⁸“Manolo Escobar, el mejor fichaje de ‘Cine de barrio’”. *ABC*, 29-06-1999, p. 130.

¹⁸⁷⁹“Fin de curso: el auge de la TV de pago recorta las alas de los grandes programas. La ficción se impone al fútbol en una temporada de marcas discretas”. *ABC*, 02-07-1999, p. 121.

en 1999, de las cien películas con más audiencia, 88 eran producciones estadounidenses. Sólo doce fueron españolas, emitidas todas ellas en Cine de barrio. De esas doce, la palma se la llevó *Vente a Alemania, Pepe*. No la he visto, pero con el título me basta. No está la cosa para tirar cohetes, ni por cantidad ni por calidad”¹⁸⁸⁰. Por otra parte, también en *La Vanguardia* se hace eco de la alta audiencia que cosechó este pase, concretamente Josep Maria Baget Herms alude a ello para sostener que el “landismo” todavía sigue vivo, aduciendo lo siguiente: “La lectura de los índices de audiencia del fin de semana sugiere asimismo algunas interpretaciones. Que el ‘landismo’ sigue vivo, y muy vivo, en nuestro país, ya que la enésima reposición de ‘*Vente a Alemania, Pepe*’ tuvo un 43,2% de cuota de pantalla. El sentimiento de culpabilidad que algunos sienten ante el éxito de aquel cine español de los años sesenta, en tiempos del desarrollo económico, que José M. Parada envuelve entre homenajes nostálgicos a sus protagonistas, es ignorado mayoritariamente por el público que sigue profesando a sus reposiciones una ferviente adhesión”¹⁸⁸¹.

En lo que respecta al segundo pase televisivo destacado por la prensa, es decir, aquel que se produjo el 22 de enero del año 2000, debemos mencionar que se especifica en el *ABC* que fue el programa más visto de ese sábado, logrando convocar a nada menos que 3.209.000 espectadores¹⁸⁸². Asimismo, Alicia Rodríguez de Paz escribió un artículo en *La Vanguardia*¹⁸⁸³ en el que efectuó un repaso a la programación y audiencia de los meses previos; en éste sostuvo que el programa de José Manuel Parada captó la atención de hasta tres millones de espectadores con títulos como el que nos ocupa, al lado de *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958), *Sor Citroën* (Pedro Lazaga, 1967) o *Abuelo made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969). En relación a la emisión del 24 de septiembre de 2005, Martín Zuriaga señaló en *La Vanguardia* la baja audiencia de la que gozaba el cine español en la televisión, afirmando lo siguiente: “El cine español no funciona en la tele. Poco más del 4 por ciento de las películas emitidas en los 13 últimos años superó el millón de espectadores. Quizá por esta razón sólo un 10’6 del cine emitido es español. Y eso gracias a *La 2*”¹⁸⁸⁴; más adelante, añade cuáles fueron los films que alcanzaron mayor cuota de pantalla ese año, mencionando los siguientes e indicando la posición exacta que ocuparon y que anotamos entre paréntesis: *Vente a Alemania Pepe* (26), *Vaya par de gemelos* (Pedro Lazaga, 1978) (42), *El alegre divorciado* (Pedro Lazaga, 1976) (43), *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960) (44), *Los guerrilleros* (Pedro Luis Ramírez, 1962) (49), *Se armó el belén* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970) (53), *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre, 1969) (69), *Tres de la Cruz Roja* (Fernando Palacios, 1961) (81), *Alejandra mon amour*

¹⁸⁸⁰CASARIEGO, Martín: “Agosto”. *ABC, El Cultural*, 12-08-2000, p. 3.

¹⁸⁸¹BAGET HERMS, Josep Maria: “Fin de semana con aerolitos”. *La Vanguardia*, 25-01-2000, p. 10.

¹⁸⁸²“Audímetro”. *ABC*, 24-10-2000, p. 89.

¹⁸⁸³RODRÍGUEZ DE PAZ, Alicia: “La baza de la gran pantalla. Las superproducciones cinematográficas se acumulan en la parrilla de las cadenas”. *La Vanguardia*, 19-05-2001, p. 11.

¹⁸⁸⁴ZURIAGA, Martín: “El cine español no interesa a la audiencia en televisión”. *La Vanguardia*, 28-12-2006, p. 11.

(Julio Saraceni, 1979) (86).

A través de este recorrido que acabamos de trazar, se hace evidente que esta película ha funcionado muy bien, en términos de audiencia, junto a otras de Pedro Lazaga y otras realizadas por diversos directores, aunque todas ellas hechas bajo un patrón bastante semejante. No obstante, ello no implica que la crítica la valorase positivamente o que los propios emigrantes advirtieran en ella un reflejo certero de sus experiencias. Pues bien, para evaluar este asunto debemos centrarnos primeramente en una crítica que publicó en *La Vanguardia* Alberto Armengol¹⁸⁸⁵ el 18 de marzo de 1971, en la que reprochaba al film que ofreciese un acercamiento cómico a un tema grave, una cuestión que, como veremos, fue secundada por parte de ciertos emigrantes españoles, residentes en Alemania, que aprovecharon el espacio de “Cartas a La Vanguardia” para agradecerle al crítico sus consideraciones. Por ello atendemos a qué dijo exactamente al respecto y cabe decir que comenzó por ubicar esta realización dentro de la historia del cine, situándola en la senda del cine italiano posterior al neorrealismo, cuyo objetivo era convertir en sátira ciertas situaciones directamente derivadas de la sociedad capitalista. Así, sostuvo que, si bien “*la postura crítica de los realizadores italianos es, por lo general, incisiva, trascendente y de tono pesimista*”, aquí varía, pues “*trasplantada a nuestros lares, aquella se dulcifica de tal modo que el problema tratado deja casi de serlo, para convertirse en un juego entre amable y chabacano*”. Añadió, sin embargo, que las sátiras sólo son correctas cuando se dirigen a cuestiones de baja trascendencia, caso que no corresponde al tema migratorio. Así, le reprochó lo siguiente: “*Bromear con el sino de un millón largo de españoles esparcidos por las naciones industriales y capitalistas de la Europa occidental es algo que resulta poco menos que inaceptable. Y más aún cuando, para hablarnos de esos españoles, se echa mano de retruécano, la situación equívoca, el chiste fácil, la comicidad barata, la sal gruesa, los lugares comunes y cuantos aditamentos precisan unos guionistas faltos de ideas genuinas*”. Es más, reírse con la comicidad del film entraña, a su parecer, caer en una falta de conciencia social, de comprensión y de compañerismo hacia los compatriotas: “*Esto es exactamente lo que ofrece ‘¡Vente a Alemania, Pepe!’*. Con otras palabras: se nos invita a reírnos de nuestros compatriotas, como si la carcajada pudiera modificar su condición de emigrantes. Si la fórmula da el resultado económico apetecido, es de temer y lamentar que nuestros productores extremarán sus audacias. Es posible que ‘¡Vente a Alemania, Pepe!’ haga reír a muchos espectadores, para quienes las desventuras de Alfredo Landa en Alemania sean algo muy divertido. Allá cada cual con su grado de conciencia social y su sentido de la fraternidad”. Menos interesantes resultan las valoraciones que realizó a propósito de la puesta en escena, pues únicamente señaló que estaba dirigida con una soltura elemental de alguien ya acostumbrado a filmar este tipo de películas, adoleciendo de

¹⁸⁸⁵ARMENGOL, Alberto: “¡Vente a Alemania, Pepe!”. *La Vanguardia*, 18-03-1971, p. 51.

“*autolimitaciones conscientes y voluntarias*”. Sobre la interpretación de los actores, señaló que se trataba de artistas de oficio que cumplieron bien la faena que se les encargó.

Pues bien, por lo que respecta las cartas publicadas en este mismo diario, las tres derivan, inicialmente de manera directa y luego ya indirecta, de esta crítica de Alberto Armengol. La primera, publicada el 1 de abril de 1971, está firmada por un tal Antonio¹⁸⁸⁶, emigrante español en Leverkusen, quien quería agradecerle al crítico las reflexiones que realizó sobre el film y los reproches que efectuó hacia la banalización que éste supone de la situación en la que vivían los españoles fuera de la patria. Además, debemos precisar que, a pesar de firmar a título personal, se expresaba en plural mayestático, pareciendo reunir en sus palabras no sólo las experiencias y consideraciones propias sino las del colectivo español allí emigrado. Este hecho se percibe de manera muy directa en la clausura de la misiva, afirmando que les dolía en el alma que se realizase una película que hiciese reír a costa del sufrimiento de los emigrantes. Además, entre otras cosas, el que la suscribe expresaba la tristeza que sentían al estar separados de la familia y las condiciones en las que vivían: tenían que habitar en una barraca, compartiendo cuatro personas de diferentes nacionalidades una misma habitación; en definitiva, no hallaron en Alemania lo que imaginaban cuando abandonaron España.

Tan solo tres días más tarde, el 4 de abril de 1971, el mismo diario publicó otra carta sobre este asunto, en este caso firmada por Xavier de Eguía¹⁸⁸⁷. Éste contaba que unos días atrás los emigrantes escribieron a este periódico para solidarizarse con Alberto Armengol y su valiente crítica del film; en esta ocasión, su propósito no sólo era pedir respeto para los españoles que se encontraban viviendo en Alemania sino para todos aquellos que, donde fuera del mundo, se encontrasen trabajando al servicio de otros y laborasen “*engrandeciendo otros pueblos*”.

Si bien estas dos cartas compartían las mismas ideas, el 18 de abril se publicó una enconada respuesta a la primera de ambas, suscrita por un emigrado español en Alemania, Eladio Álvarez¹⁸⁸⁸, quien contestó, no falto de virulencia, a ciertas consideraciones emitidas por Antonio. Así, tras afirmar que llevaba nada menos que veintitrés años siendo emigrante y once años residiendo en Alemania, planteó que no todos vivían tan mal como ese afirmaba, en un estado de pobreza y en una vivienda pésima. De ser así, indicó que ello supondría que optaban por vivir de un modo sumamente precario para luego regresar de vacaciones alquilando un gran coche y presumir entre los compatriotas. Aquí, pues -así como en la segunda carta mencionada- ya no se tiene para nada en cuenta el film en sí mismo, sino que únicamente se opina a propósito de la situación de los

¹⁸⁸⁶ANTONIO: “Emigrantes españoles en Alemania”. *La Vanguardia*, 01-04-1971, p. 22.

¹⁸⁸⁷EGUIA, Xavier de: “Emigrantes españoles en Alemania”. *La Vanguardia*, 04-04-1971, p. 30.

¹⁸⁸⁸ÁLVAREZ, Eladio: “Emigrantes españoles en Alemania”. *La Vanguardia*, 18-04-1971, p. 30.

emigrantes españoles, aunque el detonante inicial de esta correspondencia fuera la película. Estas cartas evidencian, a todas luces, lo sensible que resultaba abordar un tema de complejas dimensiones como era la emigración, siendo especialmente delicado para quienes lo vivieron, pues no en balde también los emigrantes residentes en Francia percibieron negativamente el film *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971). De hecho, en ambos casos resulta más permisiva la censura oficial, en tanto que consideró que en estas películas no se proponían imágenes distorsionadas o mal intencionadas de la emigración; en cambio, fue el propio colectivo emigrante el que, como protagonista real y directo de los hechos, puso en cuestión el tratamiento que se ofrecía, ya sea porque no concordaba con su realidad, ya sea porque el tono empleado no era el correcto. No cabe duda de la importancia de estos tres escritos y es relevante tener en cuenta los matices de expresión y el contenido que acabamos de subrayar, de ahí que hayamos considerado oportuno transcribirlos ordenadamente:

Antonio: “Emigrantes españoles en Alemania” (*La Vanguardia*, 01-04-1971, p. 22)

“Sr. Director de LA VANGUARDIA.

Muy señor mío:

Le escribo esta carta en nombre de un grupo de españoles que trabajamos en Alemania, y lo hago después de haber leído, en LA VANGUARDIA del día 18 de marzo una crítica de la película española ‘Vente a Alemania, Pepe’, firmada por don Alberto Armengol, a quien expresamos nuestra sincera felicitación y reconocimiento por el juicio crítico que le ha merecido el argumento de la película. ‘Bromear con el sino de un millón largo de españoles esparcidos por las naciones industriales y capitalistas de la Europa occidental es algo que resulta poco menos que inaceptable’, se dice en el comentario, en el que luego se añade: ‘Se nos invita a reírnos de nuestros compatriotas, como si la carcajada pudiera modificar su condición de emigrantes’. Le sobra razón al autor para decir esas cosas, porque, señor Director, nosotros también reímos, pero nuestra risa cae en el vacío, nuestra risa es triste con esta vida tan extraña y tan diferente a la que dejamos en España. Nuestro mayor dolor es, sin duda, estar separados de la familia, soportando los inconvenientes que se derivan de la emigración. Nosotros, por ejemplo, hemos de dormir en una barraca, compartiendo cuatro personas de distinta nacionalidad una misma habitación. Lo que hemos encontrado aquí no es, ni mucho menos, lo que habíamos soñado desde España, antes de iniciar el peregrinaje por estas tierras. Por todo ello, repetimos, hemos leído con profunda emoción la crítica del señor Armengol. Y nos duele en el alma, señor Director, que el drama de los emigrantes españoles se utilice para hacer una película de humor realizada por nuestros compatriotas.

Muchas gracias por la publicación de esta carta.

ANTONIO (Leverkusen, Alemania)”

Xavier de Eguia: Emigrantes españoles en Alemania (La Vanguardia, 04-04-1971, p. 30)

“Sr. Director de LA VANGUARDIA.

Muy señor mío:

Hace unos días escribimos a ese estupendo diario solidarizándonos con don Alberto Armengol Falcó -y por ende con La Vanguardia- por su valiente crítica al filme ‘¡Vente a Alemania, Pepe!’.

Asimismo no sólo hemos hecho patente nuestra repulsa y protesta más enérgica a otras Instituciones, sino que pedimos firmemente -y esperamos nos secunden otros compatriotas-: respeto y apoyo, que es lo mínimo que debe rubricar el ‘sudor y lágrimas’ de tanto español esparcido por el ancho mundo.

Ahora intentamos a través de ese espacio, cartas al director; llegue nuestro aliento y respeto no sólo a los españoles en Leverkusen (Alemania) sino a todos aquellos compatriotas que en cualquier parte del mundo luchan y laboran engrandeciendo otros pueblos.

Gracias, señor director.

Saludos llenos de cordial respeto para toda la Redacción.

Xavier de Eguia”

Eladio Álvarez: “Emigrantes españoles en Alemania” (La Vanguardia, 18-04-1971, p. 30)

“Sr. Director de LA VANGUARDIA.

Muy señor mío:

Como antiguo suscriptor de ‘La Vanguardia’ en Alemania y con relación a la nota aparecida en 1.º de abril del año en curso. ‘Emigrantes Españoles en Alemania’, firmado por Antonio (Leverkusen) Alemania, sobre la crítica Cinematográfica ‘Vente a Alemania, Pepe’, de don Alberto Armengol, quiero decir a Antonio: Tengo el placer de dirigirme a usted en calidad de emigrante desde hace 23 años, 11 de los cuales vividos en Alemania, donde actualmente me encuentro. Salgo al paso de sus protestas y voces lastimeras y además adelantarle que, el sino de cada emigrante lo traza él mismo y creo que nadie le autorizó a hablar o poner en tela de juicio al millón largo de españoles que usted menciona, distribuidos por toda la geografía europea y que con toda seguridad viven mejor que usted. Como emigrante le voy a hacer las siguientes preguntas.

¿Es que aquí en Alemania obligan a vivir en tan lamentable estado de pobreza y barraquismo, como usted menciona en su escrito, cuando esta nación está a la altura de las más adelantadas del mundo en lo que se refiere a libertad y bien vivir económicamente? ¿Es que usted desconoce las tentadoras viviendas que a ritmo acelerado se construyen en Alemania?

Rásquese el bolsillo, si quiere vivir, como hacemos los demás. Estoy de acuerdo que en España vivíamos a nuestro modo, pero también es cierto que no teníamos la fiebre del ahorro que a todos nos contagia una vez traspasadas las fronteras. Total: que preferimos vivir en tal lamentable estado de pobreza por la ostentación de grandeza de viajar en las próximas vacaciones en el coche último modelo, adquirido en pésimas condiciones, con tal de presumir entre familia y amistades.

Sin más, quedan mis opiniones expuestas, señor director. Si merecen ser publicadas, no dude en hacerlo con mi agradecimiento.

Eladio ALVAREZ (Alemania)”

Más allá de esta crítica en concreto y de estas cartas que emanan de ella, podemos traer a colación algunas otras observaciones publicadas en periódicos; sin embargo, antes es preciso comentar que previamente a su estreno ya aparecen noticias en la prensa diaria sobre su rodaje. En ese sentido, es el diario *ABC* quien proporcionó información al respecto en varias ocasiones, pues ya el 17 de octubre de 1969¹⁸⁸⁹ destinó una hoja completa para anotar los films que en 1969-1970 serían producidos por Dipenfa y Filmayer y, en relación a la segunda compañía, aparece la película que nos concierne, indicando que el director sería Ramón Fernández en vez de Pedro Lazaga. Casi un año más tarde, el 2 de septiembre de 1970¹⁸⁹⁰, se señaló correctamente quien sería el realizador precisando varios aspectos: la productora era Aspa Film, el guión corría a cargo de Coello y Escrivá, y se citaron como protagonistas a José Sacristán y Alfredo Landa, aunque también a Lina Morgan. La última referencia previa al estreno data de 27 de septiembre de 1970¹⁸⁹¹ y se refiere al comienzo del rodaje en Múnich, afirmando que seguirá en otras partes de Alemania si bien la mitad del film se rodará en España; en esta ocasión, se precisó correctamente la nómina de actores. Al margen de estas noticias y puntuales referencias, así como aludida la crítica de estreno publicada en *La Vanguardia*, a continuación, destacaremos un par de textos publicados en el *ABC* de Madrid y en el de Sevilla, así como dos más publicados en *El correo catalán* y en *Solidaridad Nacional*.

Las dos críticas publicadas en el *ABC* consideraban positivamente el film, sobresaliendo especialmente aquella firmada por Antonio Obregón, publicada el 27 de enero de 1971, en tanto que destacó una serie de asuntos de notable interés. Así, comenzaba subrayando que se trataba de una película de actor y que, a tal efecto, unos guionistas curtidos en este tipo de films prepararon el terreno a Alfredo Landa, todo ello en vistas a la comercialidad y la comicidad. Sin embargo, aseveraba que el tema de fondo era serio y estaba planteado “*con un sentido de la vida y los problemas de hoy ya que, por debajo de una aparente y tópica brusquedad -el español de pueblo, trasplantado a un país diferente y la eterna decepción- hay unos cuantos tipos y situaciones que son algo más que anécdota: los trabajadores españoles en Alemania*”. Y es que, si bien el personaje principal resultaba cómico, “*el tema ofrece también nostalgias y amarguras que no se eluden. Tampoco significa una sátira ‘en contra’ de esa evasión de mano de obra española; no es ese su objetivo. Se trata de una variante del género cómico con un problema candente, el choque de caracteres y temperamentos, el encuentro entre la ilusión y la dura realidad, y como consecuencia, la nostalgia, la ‘morriña’ que los gallegos, maestros en migraciones, calificaron y sintieron como nadie*”. Sobre el protagonista, lo tildó de palurdo y advirtió que este tipo de personaje ya era harto conocido tanto en obras teatrales como cinematográficas, mientras que no escatimó en halagos hacia

¹⁸⁸⁹“Lista 1969-1970”. *ABC*, 17-10-1969, p. 13.

¹⁸⁹⁰“Vente a Alemania, Pepe. Nueva película de Lazaga”. *ABC*, 02-09-1970, p. 58.

¹⁸⁹¹“Noticiero cinematográfico”. *ABC*, 27-09-1970, p. 77.

la figura de Don Emilio, el exiliado, afirmando que era el único que no soñaba con volver y lo describió como un *“personaje espléndido, amargado e irredimible, con su vida truncada”*. Y como sucede con frecuencia, aprovechó la ocasión para aludir a la realidad del argumento desarrollado en el film, remitiendo en esta ocasión a las condiciones en las que vivían los emigrantes, concretando que para ellos su día a día *“consiste en madrugar, trabajar mucho, vivir sometidos al reloj, en un medio duro, frente a un idioma impenetrable y correr de un tajo a otro. Todo esto está bien contado y constituye lo ‘más serio’ de esta película para reír”*. El resto, creía que obedecía a intenciones cómicas, añadiendo que contaba con incentivos tales como las vistas incluidas de la ciudad alemana o de la pensión, todo ello bien rodado, aunque señaló como acertados un par de asuntos clave de la película como son el patriotismo y cantar las virtudes del campo. En esa dirección, por lo que respecta a la primera cuestión anotó que *“Aquí el patriotismo es la contrapartida de la amargura y de la ‘saudade’. Ese patriotismo fluye con naturalidad. Hubiera sido error de los guionistas taponar esa vena sentimental, por otra parte no tan fácil de conseguir”*; en lo que atañe a la segunda, precisó que a Escrivá *“no le importa exaltar a su tierra con fundamento, oportunidad y gracia fresca y natural, con secuencias en el campo y en el pueblo del Alto Aragón, que son la égloga, frente a la bruñida, trepidante y esquiva ciudad alemana, que es Babel”*.

Acerca del texto publicado en el *ABC* de Sevilla el 18 de febrero de 1971¹⁸⁹², en éste se afirmó que la propuesta tenía la comercialidad asegurada en la medida en que combinaba un actor popular, un tema todavía más popular y una atractiva presentación. Se comentó que la película abordaba, en clave cómica, los contrastes entre la vida rural correspondiente a una localidad del Alto Aragón y aquella propia de una ciudad industrial extranjera como Múnich, presentando al respecto *“los consiguientes choques de caracteres, de temperamentos, los despistes. Por otro lado, al aspecto sentimental, la nostalgia, las decepciones, las añoranzas de la emigración”*. Al personaje principal lo describió como un *“emigrante palurdo, buenazo, despistado, náufrago en la ciudad con sus ‘salidas’, y sin que falte tampoco el machismo celtibérico”*. Se añadió, además, que aparecían bien representados los ambientes de la ciudad y la vida de los emigrantes en la pensión. Destaquemos también de qué modo concluía el texto, pues consideró la cuestión migratoria y el modo en que la realización se aproximó a este asunto en los siguientes términos: *“La emigración - un tema que nos duele y que se presta a tantas reflexiones, vista como fenómeno masivo- ha querido tratarla el binomio Lazaga-Escrivá en clave cómica, sirviéndose para ello de las indudables dotes de Landa, con algún que otro matiz crítico. Una fórmula que no arriesga nada y, en cambio, resulta altamente rentable”*.

Puesto que acabamos de aludir a una crítica publicada en la versión sevillana de este

¹⁸⁹²“Cine. ‘¡Vente a Alemania, Pepe!’”. *ABC Sevilla*, 18-02-1971, p. 67.

periódico, hagamos un breve inciso para comentar que este film se proyectó en 1971 en varias salas de la capital andaluza, caso de Los Remedios, Villasís, Astoria, Victoria, San Vicente y Lux, así como al año siguiente estuvo en el cine Rocío y en 1973 en San Gonzalo y Pío XII. De hecho, en los anuncios que aparecían en este diario relativos a su pase tanto en Villasís y Los Remedios, como en el cine San Vicente, se describía al protagonista con el término “cateto”. En el primer caso, la frase de reclamo era la siguiente: “*¡Alfredo Landa más machote que nunca! En ¡Vente a Alemania, Pepe! Usted reirá las aventuras de este cateto español en Alemania. Además del pasaporte y la cartilla de ahorros, llevaba en alemán: ¿Quiere usted alternar con Pepe?... ¡Y alternó! Mañana sensacional acontecimiento que reirá toda Sevilla, en Villasís y Los Remedios*”¹⁸⁹³; en el segundo, el contenido era más escueto, pero iba en la misma línea: “*La increíble historia de un cateto español en Alemania*”¹⁸⁹⁴. Además, también la edición sevillana de este periódico quiso dar buena cuenta - de manera muy explícita- del éxito que había tenido este film, pues en un artículo destinado a hacer balance del cine más visto en la anualidad de 1971¹⁸⁹⁵ se mencionaban los largometrajes que permanecieron más de un mes en cartelera, aludiendo al que nos ocupa, rodeado de propuestas extranjeras y de otros títulos españoles como *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970), *Adiós, cigüeña, adiós* (Manuel Summers, 1971) o *Marta* (José Antonio Nieves Conde, 1971).

Tras este breve *excursus*, volvamos a la crítica para referirnos a las valoraciones emitidas desde las páginas de *Solidaridad Nacional* y *El Correo Catalán*, destacando que en ambas publicaciones se arguyó que el film bromeaba con asuntos de tal gravedad que requerían otro tono. Por lo que atañe a la crítica escrita por Félix Fanés aparecida en *Solidaridad Nacional* el 16 de marzo de 1971¹⁸⁹⁶, en ella se señaló la importancia que tenían los emigrantes para la economía española, considerando que desempeñaban un rol esencial para la balanza de pagos que lograba nivelarse merced a las divisas que proporcionaban estos trabajadores y los turistas. Ello le llevó a apuntar lo siguiente: “*Si no fuera por ellos algunas cosas marcharían menos bien. Esto hace presuponer que hacia estos hombres, marchados a tierras extranjeras porque aquí prácticamente no pueden vivir; se tendría que mantener una postura de respetuosa admiración o, al menos, de respetuoso silencio. Pero Vicente Escrivá y Vicente Coello, autores del guión [...] no piensan exactamente igual. Para ellos el español trabajando en Alemania es un tema más que puede tratarse de cualquier manera, siempre que esta manera sea respetuosa con la mitología dominante*”. Además, si bien afirma ser consciente de que a menudo el cine ha mostrado temas de índole trágica bajo enfoques humorísticos, no pudo sino puntualizar que, “*en este caso, aunque la película pueda*

¹⁸⁹³Dicha publicidad aparece publicada en: *ABC Sevilla*, 16-02-1971, p. 62.

¹⁸⁹⁴El anuncio puede consultarse en: *ABC Sevilla*, 02-10-1971, p. 39.

¹⁸⁹⁵“El año cinematográfico en Sevilla. En 1971 se han estrenado más de trescientas películas. Adiós al arte y ensayo, predominio del ‘western’, la acción y la cinecomedia”. *ABC Sevilla*, 28-12-1971, p. 67.

¹⁸⁹⁶FANÉS, Félix: “¡Vente a Alemania, Pepe!”. *Solidaridad Nacional*, 16-03-1971.

hacer reír, no debemos olvidar que lo trágico permanece y es un problema que trasciende (helas) la pequeña historia de las ficciones cinematográficas”.

En la crítica de Jesús Ruiz, publicada en *El Correo Catalán* el día 19 de marzo de 1971¹⁸⁹⁷, se transmitieron varias cuestiones, pero resultan esenciales dos de ellas: se consideró que el tema se había abordado de modo demasiado epidérmico, y se interrogó sobre si realmente era un asunto digno de regodeo. En ese sentido, comentó que *“la emigración española a Alemania podía dar mucho de sí, tanto argumentalmente como en sus múltiples aspectos sociales. Pero quienes han pergeñado ¡Vente a Alemania, Pepe!, han preferido detenerse en la anécdota regocijante (¿puede haber regocijo?) y en los ‘quid pro quo’ provocados por la presencia de paletos en la sociedad superdesarrollada”.* Y a pesar de que creía que haría reír a aquellos que se quedasen meramente en la superficie dado que se trataba de un mero producto de consumo, *“aquellos que gustan profundizar no dejarán de contrastar lo que están viendo con lo que realmente es y experimentar una sensación de disgusto por el tema utilizado para el regocijo. ¿Qué es tomarse las cosas con demasiada seriedad? Quizás [...]”.*

Fácilmente se puede notar, por tanto, que a menudo las críticas pasan por alto la puesta en escena -por otra parte, no especialmente digna de mención en el caso de este film- para valorar la corrección o incorrección que entraña abordar, bajo un prisma cómico, un tema de gran enjundia como era el de la migración en esas fechas. Sin embargo, la película resulta absolutamente complaciente con los ideales promovidos por el régimen, de ahí que la censura no apreciase inconveniente alguno en el tratamiento ofrecido. Justamente esta cuestión es la que procede que contemplemos a continuación, es decir, una vez valorado todo lo relativo a la recepción del film, ahora nos detendremos en la perspectiva por la que apuesta y consideraremos los temas que aborda y cómo los plantea. Ciertamente es que en puntos precedentes ya hemos tomado en cuenta algunos aspectos de este largometraje, analizando con cierto detenimiento las características de Don Emilio, el personaje que corresponde a la figura del exiliado, razón por la que no nos centraremos nuevamente en esta figura. Sin embargo, hay muchos otros asuntos que habíamos dejado en el tintero para estudiarlos en este apartado tal y como merecen. Para poder examinarlos de un modo ordenado, los hemos desglosado en los siguientes temas: la figura del emigrante rural y su consideración como “paleta”, estereotipo que posibilita contraponer la vida rural y la vida urbana; cuáles son las motivaciones o las causas que ocasionan el querer emigrar a Alemania; cómo se presenta a los españoles y a las españolas en comparación con los alemanes y las alemanas, fijando nuestra atención en la situación de la mujer; de qué modo se abordan las condiciones de vida y el mundo laboral; y cómo se representa la patria, lo español y la nostalgia.

¹⁸⁹⁷RUIZ, Jesús: “¡Vente a Alemania, Pepe!”. *El Correo Catalán*, 19-03-1971.

Mencionados los aspectos en los que recalaremos, empecemos por el primero, es decir, cómo se plantea la figura del emigrante español y qué nexos se establecen con el arquetipo del paleta. Es importante tener en cuenta al respecto que quienes emigran en este film siempre son personajes de origen rural, procedentes de un pueblo llamado Peralejos -ubicado en Aragón- y, por tanto, no sólo se sienten extraños en el extranjero a causa de razones idiomáticas, sino también por el hecho de ser trasplantados de una aldea a una urbe tan moderna como es Múnich y que perciben como exorbitante. Esta procedencia campesina permite a la película poner en marcha una serie de tópicos en torno a la desubicación que experimentan los protagonistas fuera de su hábitat natural, unos lugares comunes que encontramos también en aquellos films, realizados en fechas similares, en los que la emigración se produce únicamente del campo a la ciudad. Dicho en otros términos, no es tan distinto el protagonista de la cinta que nos ocupa, Pepe, de Agustín Valverde, el personaje principal de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), una realización que concluye con la entonación de una jota por parte los paisanos del protagonista, es decir, de los habitantes de Calacierva, provincia de Zaragoza, que dice así: “*Baturrico, baturrico, bien has hecho en regresar. La ciudad es pa quien la guste, que como el pueblo ni hablar*”¹⁸⁹⁸. De este modo, nos atrevemos a sostener que en *Vente a Alemania*, Pepe el pueblo actúa como una suerte de metonimia de España; o sea, todas las bondades que se atribuyen a Peralejos y lo bien que allí se vive resultan, cuando uno está en el extranjero, extensibles a toda España, actuando este lugar, por tanto, como sinónimo de las bondades de la patria.

Sin embargo, no es éste el único film que aborda la desubicación de las personas de origen rural en la gran urbe, sino que hay varios títulos que ponen de manifiesto el malestar del arquetipo del paleta en la gran ciudad, del mismo modo que, como bien advierte Nathan E. Richardson, en muchas propuestas de comienzos de los años setenta se emplea esta figura para contraponer el campo y la ciudad, así como lo local y lo global. Exactamente este autor afirma lo que sigue: “*With such a variety of spatial tensions being felt by Spanish society, it is natural that city/country issues would appear in the nation’s contemporary narrative genres. For the most part narrative dealt with the two dominant city/country tensions of the era: the move from the rural to the urban, and the encounter between the global and the local*”¹⁸⁹⁹.

¹⁸⁹⁸Un largometraje en el que, igual que sucede en el film que nos concierne, no se alude a la razón que motiva la emigración, un asunto que resume muy bien José Vanaclocha en los siguientes términos: “*Este es el realismo tal y como lo entienden muchos realizadores de nuestro cine: boina, bufanda y cesta para definir al pueblerino; pantalones y twist, para retratar a la juventud; té y cotilleo para caracterizar a la burguesía, etc. Sin embargo, no se nos explica el porqué del constante éxodo rural hacia las grandes urbes, pese a la idílica existencia en los pueblos y pese a los inconvenientes de los semáforos, tranvías y aglomeraciones ciudadanas*”, en VANACLOCHA, José: “Pedro Lazaga. La ciudad no es para mí (1965)”. En EQUIPO CARTELERIA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 221.

¹⁸⁹⁹RICHARDSON, Nathan E.: *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization...*, Op. Cit., p. 69.

Sea, pues, una ciudad española o una ciudad extranjera, esta idea de desubicación se emplea en ambos casos y el arquetipo del paleta resulta el mismo. Un esquema que encontramos en muchas otras realizaciones¹⁹⁰⁰ y que a menudo sirve para cantar las bondades del campo, convirtiendo al agro en una especie de lugar bucólico y constituyendo una suerte de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Cuando añadimos el factor emigración, ello redundará en la posibilidad de halagar España y elogiarla destacando sus bondades, siendo ésta una de las principales finalidades de este film que, por otra parte, encaja muy bien con el ideario contenido en las canciones de Manolo Escobar. De hecho, incluso en la película se alude de manera indirecta a este cantante, pues en una de las secuencias en las que vemos al protagonista trabajando en uno de sus múltiples empleos en Alemania y que consiste en limpiar cristales a gran altura, éste entona algunas estrofas de la canción “*Soy un hombre del campo*” -incluida, por otra parte, en un film posterior interpretado por Manolo Escobar, *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent, 1982)-, concretamente aquellas que constituyen el estribillo: “*Yo soy un hombre del campo, no entiendo ni sé de letras*”. Y es que, como muy bien apreció Pedro Altares, “*cualquiera que escuche atentamente las canciones de Manolo Escobar y sepa de su enorme audiencia popular, no dejará de observar que es todo un sistema de valores el que se ofrece tras las letrillas sólo en apariencia insustanciales*”¹⁹⁰¹. El canto a la patria, al pueblo y al sol son temas muy comunes en sus composiciones. Además, sus incursiones en el mundo cinematográfico lo convirtieron, a menudo, en una suerte de portaestandarte de la tradición opuesta a la modernidad yé-yé que, en el terreno de la canción, simbolizaba Concha Velasco¹⁹⁰². No olvidemos, por otra parte, una tonada suya como “*Me voy pal campo*”, presente también en el ámbito del cine, concretamente en *Alejandra, mon amour* (Julio Saraceni, 1979), cuyo estribillo resulta suficientemente claro al respecto: “*Me voy pal campo que*

¹⁹⁰⁰Destaquemos al respecto toda una serie de títulos en los que hemos detectado esta falta de adaptación a la ciudad del español rural o provinciano: *Cuando tú no estás* (Mario Camus, 1966), *Fray torero* (José Luis Sáenz de Heredia, 1966), *Nuevo en esta plaza* (Pedro Lazaga, 1966), *Las chicas del preu* (Pedro Lazaga, 1967), *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967), *Operación cabaretera* (Mariano Ozores, 1967), *¡Cómo está el servicio!* (Mariano Ozores, 1968), *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968), *La vil seducción* (José María Forqué, 1968), *Abuelo made in Spain* (Pedro Lazaga, 1969), *El alma se serena* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969), *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969), *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969), *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970), *Don Erre que Erre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970), *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970), *No deseas al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), *Guapo heredero busca esposa* (Luis María Delgado, 1972), *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972), *Simón, contamos contigo* (Ramón Fernández, 1972), *Las estrellas están verdes* (Pedro Lazaga, 1973), *Señora doctor* (Mariano Ozores, 1973), *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973), *El calzonazos* (Mariano Ozores, 1974), *Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?* (Ramón Fernández, 1974), *Dormir y ligar: todo es empezar* (Mariano Ozores, 1974), *Jenaro el de los 14* (Mariano Ozores, 1974), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975).

¹⁹⁰¹ALTARES, Pedro: “Mitos y cultura kitsch en la España del Desarrollo”. *Triunfo*, núm. 533, 16-12-1972, p. 30.

¹⁹⁰²Sobresale especialmente al respecto el primer film que ambos protagonizaron, *Pero... ¿en qué país vivimos?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967), si bien también trabajaron juntos en *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968), *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969), *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970) y *Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971).

la ciudad yo ya no la aguanto, que la ciudad yo ya no la aguanto, que no se puede ni respirar, me voy pal pueblo que la ciudad yo ya no la quiero, que la ciudad yo ya no la quiero que no la puedo ni soportar". De hecho, Juan de Mata Moncho sintetiza muy bien cuál es el ideario que defiende el cantante cuando afirma que lo que canta son "los temas eternos de esa España que no muere, la 'charanga y pandereta', deplorada por el poeta, remozada y disfrazada bajo las fórmulas de un postizo desarrollo, renacen de las cenizas en todo su cancionero"¹⁹⁰³. El mismo autor añade, además, una conexión entre este artista y las mujeres españolas que emigraron al sostener que "para las españolas en París o en Alemania, quienes lo miran como al novio ausente -también emigrante- que las aguarda con el anillo y el piso, la promesa hogareña y la dicha eterna del 'contigo pan y cebolla'"¹⁹⁰⁴. Y si Pepe canta en *Vente a Alemania*, Pepe un fragmento de una canción de este artista, también aparece otra de sus tonadas en la película *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), concretamente en aquella secuencia en la que una de las emigrantes aguarda en su *chambre*, junto a la protagonista, que suene por la radio la canción que le dedica su novio, también emigrante pero residente en Alemania; sin embargo, antes de esa se escucha otra de las que se envían los emigrantes cuyo nombre "Brindis".

Atendamos a continuación a cómo se representa, en términos visuales, esta contraposición aldea – ciudad, un asunto que para valorarlo nos remitimos al propio comienzo del film. Éste se inicia con una vista de la iglesia del pueblo [Fig. 341], se oyen las campanas y el siguiente plano corresponde a unas gallinas y luego se muestra a quién hace sonar las campanas: Pepe, el protagonista, que ejerce de sacristán [Fig. 342]. De hecho, resulta significativo que, nada más salir en pantalla, ya se queje de su empleo, espetando que hay sindicatos de todo menos de este oficio, en el que no hay ni puntos ni pagas extraordinarias. Acto seguido, aparece el cura, Don Inocencio, a quien Pepe le cuenta que emiten por televisión un concierto de las "Nini Girls", algo que supone que le envíen a pedir a un muchacho que desenchufe el transformador, pues todos los hombres del pueblo están reunidos en la cantina para ver el espectáculo. Así, se ofrecen varios planos de esos pueblerinos agolpándose delante del televisor [Fig. 343-345]. Trabajo, dinero y mujeres son los temas que se exponen en esta apertura del film previa a los créditos, nada menos que las motivaciones que, como veremos, impulsan a emigrar a algunos de los hombres del pueblo, colocando ahí las causas de partida y, por tanto, evitando el tener que mencionar la necesidad económica y las causas históricas reales de ésta.

Los créditos aparecen sobre distintos planos de un coche que realiza un viaje de vuelta al pueblo y que corresponde al Mercedes que ha alquilado Angelino -y que pretende fingir que es de

¹⁹⁰³MATA MONCHO, Juan de: "El absurdo camino del 'Musical' español". En EQUIPO CARTELERIA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 151.

¹⁹⁰⁴MATA MONCHO, Juan de: "El absurdo camino del 'Musical'...", *Op. Cit.*, pp. 151-152.

su propiedad-, un hombre de Peralejos que regresa a pasar unos días de vacaciones y cuya visita se convierte en el detonante que provoca la partida tanto de Pepe como de Andrés, un chico más joven. De este modo, a la vez que se muestran los créditos se ven varias imágenes que sirven para advertir de qué coche se trata, de dónde viene -se tiene cuidado en incluir varios detalles que se refieren a Múnich, comenzando por una pegatina pegada al cristal frontal relativa a las Olimpiadas de 1972-, los campos que circundan el pueblo y cómo éste está absolutamente aislado del mundo, así como los edificios y callejuelas del municipio. Por consiguiente, distintas panorámicas y travellings sirven para ubicar esta localidad en la geografía rural, mostrar el estado de sus viviendas y evidenciar lo pequeña que es [Fig. 346-347]. Justo al terminar los créditos, el vehículo alcanza la plaza que hay enfrente de la iglesia y, al entrar, Angelino se convierte en el protagonista absoluto, siendo recibido en mitad de la misa por varias personas, saludándole incluso el cura. Ese protagonismo y rol de triunfador es justamente el que quiere adoptar este emigrante que vuelve sólo a pasar unos días, pues no únicamente ha alquilado un automóvil absolutamente fuera de su alcance, sino que también se dedica a contar maravillas del país germano y a presumir de que la ropa que lleva está hecha de fibra de coco, en el marco de un almuerzo que comparte con sus paisanos y en el que comen productos típicos del pueblo, así como otros traídos de Alemania [Fig. 348]. Lleva, además, una suerte de gorro tirolés, de tal modo que su figura poco tiene que ver con el aspecto de los habitantes del pueblo o con la apariencia de los emigrantes que parten a Europa. En cambio, la imagen que presenta Pepe al bajar del tren que lo ha llevado a Alemania, es mucho más parecida a aquella iconografía asociada a los emigrantes españoles en esas fechas, existiendo numerosas fotografías de aquel entonces que constituyen importantes testimonios visuales al respecto y que ya hemos adjuntado en repetidas ocasiones, así como también muchos de los fotogramas de films ya destacados anteriormente. Así, vemos al protagonista ataviado de manera parecida a las personas que aparecen en estas instantáneas, sosteniendo una maleta atada con un cordel, un paquete en el que lleva embutidos, pan y vino envuelto en papel de diario y una boina en la cabeza [Fig. 349]. Este hombre se muestra al espectador como alguien totalmente desubicado a su llegada a la estación muniquesa, espacio del que se exhibe su exterior en un par de planos [Fig. 350-351], igual que en otros vemos las distintas vías por las que llegan los trenes. Sin embargo, la puesta en escena se encarga de redundar en lo abrumador que le resulta este lugar a Pepe, poniendo gran atención en presentar al protagonista como perdido, mirando a todas partes sin saber bien hacia dónde ir [Fig. 352-353]. Además, se incluyen planos de detalle de carteles luminosos [Fig. 354] que podían resultar absolutamente modernos a los emigrantes, así como otros de conjunto que redundan en el aspecto novedoso del lugar para alguien que procede de Peralejos.

Pues bien, esta iconografía del emigrante también la encontramos en otros títulos españoles de esas fechas y, remitiéndonos nuevamente a Alfredo Landa, aludimos a un film como es *Préstame*

quince días (Fernando Merino, 1971). También en este caso desciende de un tren, si bien regresa de Alemania en vez de partir hacia allí [Fig. 355]. En cuanto a los personajes interpretados por José Sacristán, podemos remitirnos a *Novios 68* (Pedro Lazaga, 1967) para verle de nuevo como emigrante y en un ferrocarril [Fig. 356]. Por otra parte, también esa idea del impacto que los anuncios luminosos provocaban en los emigrantes la detectamos en la sorpresa causada a los protagonistas del film *Un vampiro para dos* (Pedro Lazaga, 1965) [Fig. 357] cuando llegan a Alemania. En la realización que nos ocupa también se presenta al protagonista intentando orientarse al consultar un plano que se encuentra en la calle y así localizar la pensión donde debe alojarse [Fig. 358]; la misma acción que hacen algunos de los emigrantes que aparecen en el *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadía [París], 1971) [Fig. 359-360]. Sin embargo, no logrará ubicarse y deberá preguntar a un alemán y posteriormente a un guardia urbano [Fig. 361-362], una secuencia que sirve para manifestar, aunque sea en tono jocoso, el problema idiomático; toda ello nos recuerda de manera notable al film posterior *París bien vale una moza* (Pedro Lazaga, 1972) en la medida en que también vemos al personaje salir de la estación confundido, aturdido y preguntando una dirección a un guardia [Fig. 363]. Antes, sin embargo, se muestra al protagonista andando por la calle, agobiado por el tráfico y ubicado en una plaza que está, concretamente, entre el München-West y Altstadttring [Fig. 364-365]. Un transitar por la calle que permite presentar un cartel en el que pone “Sex Pervers” [Fig. 366] -así como más adelante se exhiben anuncios y luces de numerosos clubes nocturnos [Fig. 367]-, evidenciando por tanto la moral más permisiva de ese país en contraposición con España, algo que nos recuerda también a otro film como es *Amor casi... libre* (Fernando Merino, 1976) [Fig. 368] y nuevamente a *París bien vale una moza* [Fig. 369].

Este entorno contrasta de manera irrefutable con las imágenes que se habían incluido previamente del pueblo. En esas secuencias iniciales también se abordaba el disgusto que sentía la novia de Pepe, Pilar, ante la idea de que éste se marchara, discutiendo con Angelino y Felisa, su novia, al acusarles de llenarle la cabeza al protagonista con “cuentos de emigrantes” y burlándose de que en Alemania todo marche tan bien. De hecho, tras la visita de Angelino, esa noche varias personas del pueblo sueñan con un futuro distinto en Alemania, destacando al respecto las fantasías de Andrés y Pepe: el primero, se ve rodeado de mujeres que hacen cola para estar con él, junto a un cartel en el que se indica “*Hombre español, servicio permanente*”; el segundo, se imagina sentado y bien vestido -sombrero de copa, corbata y pañuelo rojo en el bolsillo- en una vaquería de su propiedad en la que la extracción de la leche está mecanizada¹⁹⁰⁵. Además, éste añade un poco más

¹⁹⁰⁵También en esa línea del efecto “enganche” que supone la visita triunfal del emigrante, cuando Angelino parte en coche hacia Alemania junto con Andrés un hombre del pueblo le dice que si le encuentra trabajo le avise. Una vez el vehículo ya ha arrancado se escucha un grito que surge de la multitud que les ha ido a despedir que

adelante que otro de los fines de ir a Alemania es reunir suficientes ahorros para casarse con su prometida. Mujeres y dinero, por tanto, como las causas que motivan la partida, de tal modo que la película se libra de tener que explicar la situación agraria o los problemas económicos de los que adolecía España y que impulsaban a muchos españoles a partir al extranjero.

Para evitar que Pepe se marche, su novia Pilar le distrae el día que Angelino se va, una ocasión que se aprovecha en el film para redundar en la dimensión rural del lugar, mostrando a la pareja sentada en el suelo, al sacar a pasear a la vaca, viendo al coche de Angelino desaparecer en la lejanía mientras que, en primer término, lo que aparece es el cercero [Fig. 370-371].

Pues bien, tal como acabamos de comentar, es el querer ahorrar y el poder alternar con mujeres lo que motiva a los españoles de esta película a partir, es decir, justo los dos temas que se tratan cuando Angelino vuelve al pueblo. En lo que respecta a la cuestión económica, hay alusiones al milagro alemán, al valor de un marco 20 pesetas y a la rapidez con la que se puede ahorrar si se trabaja. En cuanto a las mujeres, éste trae consigo un visor de diapositivas que muestra a chicas en ropa de baño -aparato que será destruido por el cura- así como se entretiene en contar que allí a uno le sobran los ligues.

Al llegar a Múnich, sin embargo, las expectativas de Pepe se dan de bruces con la realidad. Esta cuestión nos lleva a plantear las diferencias o contrastes propuestas entre españoles y alemanes. Los primeros, mayoritariamente aparecen reunidos en el piso en el que residen, denominado “Pensión Müller”, regentado por una mujer alemana que entiende y chapurrea el español y habitado por Angelino, Pepe, Don Emilio -un exiliado- [Fig. 372], un matrimonio de españoles -han emigrado juntos para ahorrar y comprar una gasolinera en la carretera de Belillas- y un alemán. Si bien el matrimonio y Don Emilio son más ponderados, Pepe y Angelino mencionan en muchas ocasiones el orgullo que sienten de ser españoles, sobre todo el segundo citado, quien pronuncia frases como “*Hombre claro, si él tiene genio, lo que le cuesta sacarlo, ¡si es que donde esté un macho de Aragón...!*”. Igualmente, en esta dirección sobresale una secuencia en la que los emigrantes se van marchando a España al acercarse la Navidad y, en cambio, Pepe y Angelino se encuentran en la pensión totalmente ebrios cantando canciones aragonesas (“*El vino que vende Asunción no es blanco, ni es tinto, ni tiene color, ¡Asunción, Asunción, echa media de vino al porrón!*” o “*Nos han dejado solos a los de Tudela, por eso cantamos, de cualquier manera, nos han dejado solos a los de Castejón, arriba la gaita y arriba el porrón*”), jaleando el ambiente éste último al grito de “*¡Ay los machos de Peralejos!*”.

Poca presencia tienen, en cambio, los alemanes, pues el único que se presenta de un modo

exclama lo siguiente: “*¡Angelino, colócanos a todos!*”.

simpático es Hans, un hombre que trabaja con Pepe limpiando cristales y al que llama “panoja”. Se hacen amigos y éste termina aprendiendo un poco de castellano, diciéndole en una ocasión al protagonista que, siendo español, habrá ligado con muchas alemanas. Justamente éste es otro de los tópicos que aparece repetidas veces y que encontramos por doquier en muchas de estas comedias en las que los españoles intentan seducir a turistas, aunque en esta película se vea que, en la práctica, no les sale nada como desean. Ello permite confrontar la imagen que se ofrece de las españolas en contraposición con aquella que corresponde a las alemanas, representadas estas últimas por dos bailarinas que se hospedan unos días en la pensión de los protagonistas y que se toman a broma a Pepe. Éste, al principio de llegar a la pensión debe dormir en el sofá e intenta ligar con ellas una noche; sin embargo, éstas le sirven un vaso de leche con somníferos. Él, para seducirlas, recurre nuevamente a su condición de español pronunciando frases como “*Yo sí, españolito, fuerte, toro*”; no obstante, la segunda vez que las ve ya está rendido tras trabajar en múltiples oficios para poder ahorrar para comprar vacas y prefiere dormir. La imagen y actitud de estas mujeres es muy distinta, claro está, de la que se ofrece de las españolas [Fig. 373], debiendo traer a colación al respecto a una chica de Barbastro que Pepe conoce un día, mientras intenta conquistar a alguna alemana por la calle, recurriendo a tarjetas al desconocer el idioma. Esta joven comenta que, por su decencia, no quiere ir con él al cine, pues sólo está dispuesta a visitar el zoo o a pasar la tarde en la Casa de España -llamada en el film Casa Paco-, un lugar al que nos referiremos más adelante. En cuanto a su novia, el protagonista lamenta que ésta decida emigrar al no tener noticias de él, afirmando que una chica sola no debería ir a Alemania porque allí hay mucho sinvergüenza. Ante la poca atención y el mal recibimiento que Pepe le granjea, ésta decide salir y encuentra un empleo de camarera, cambia su vestuario por uno extremadamente moderno, lleva un gorro que dice le ha regalado un hombre y ha quedado con un español de Sabiñán que trabaja de portero y toca el saxofón en un cabaré. En definitiva, muy poco tiempo después de llegar a Alemania, ésta se ha modernizado por completo y su imagen dista mucho de aquella que le correspondía cuando vivía en España.

Aparte de estos personajes aludidos y al margen de Hans, el otro alemán que aparece en el film es el que vive con los españoles en la pensión, un hombre al que tienen totalmente marginado, pues sólo al llegar allí Angelino ya le dice al protagonista lo siguiente: “*Aquí estarás muy bien, es una pensión muy tranquila y casi todos son españoles [...]*”. Además, en la cena correspondiente al día de la llegada de Pepe, cuando el alemán se sienta en la mesa, Angelino le indica “*Este es alemán, como si no estuviera*” y un poco más adelante, cuando comen productos de España, añade “*el alemán no come*”. Un hombre, por otra parte, cuyo aspecto también resulta totalmente estereotipado, obedeciendo a la imagen que se tiene de los germanos como personas muy serias y rígidas. [Fig. 374].

En lo que se refiere a la visión que se ofrece de las condiciones de vida y empleo de los

españoles, cabe aludir, en primer lugar, a una cuestión esencial: Pepe emigra por su cuenta, sin papeles, trayendo consigo únicamente el pasaporte y la cartilla de ahorros. Esto horroriza a Angelino, quien le espeta que se ha metido en un buen lío y que, en vez de ir al Consulado, vaya al día siguiente a ver a Benítez, un hombre que describe como un sinvergüenza, quien le arreglará la situación. Una clara alusión, por tanto, a la necesidad de emigrar de manera regulada y no por cuenta propia, pues un poco más adelante le vemos visitar a Benítez y se plantean las opciones laborales que éste les ofrece y la explotación a la que les somete. Así, antes de atender al protagonista, le asigna a un valenciano un trabajo de pocero, indicando éste último que Benítez es un “lladre” porque se queda con el cuarenta por ciento de lo que gane de los tres primeros meses. En cuanto a Pepe, éste le comenta que quiere trabajar en lo que paguen más y las opciones que le ofrece son las siguientes: canteras, hornos de basura, deshollinador, alcantarillas o buzos. Pepe reclama algo mejor y le propone un trabajo que dice estar bien pagado y que puede realizarse sentado. Se trata de limpiar cristales subido en lo alto de un edificio, un empleo que el protagonista compagina con muchos otros: friega platos en el restaurante en el que Angelino labora como camarero y le acompaña por la noche a colgar carteles. Más adelante y tras intentar ligar con una mujer en un cabaré, obtiene un nuevo empleo, pues al descubrir la alemana que él está cubierto de vello se lo presenta a su jefe para que lo emplee en un anuncio de un producto de depilación. Exactamente debe aparecer expuesto en un escaparate para mostrar el antes y el después de emplear tal artículo, mostrándolo a él y a un lampiño alemán. Por otra parte, también se menciona que Pepe ya desempeñaba múltiples oficios en el pueblo, pues allí, además de sacristán, hacía de electricista, cartero, ponía inyecciones y atendía a la vaca.

En cuanto al resto de personajes, Don Emilio es médico, jamás se indica en que trabaja Andrés y el matrimonio de Belillas labora en una fábrica de la BMW [Fig. 375], un empleo que la mujer debe abandonar al enterarse de que está embarazada. El exiliado, por tanto, es el único que tiene un oficio que exige una formación superior y se trata de un personaje que se presenta de un modo distinto al resto, haciéndose hincapié en que pertenece a otra generación. Este tema sale a relucir un día, en el marco de una cena, en la que éste les habla de la batalla de Brunete de la Guerra Civil española y Angelino trivializa la situación, algo que se toma a mal Don Emilio, a lo que el primero le responde que no se enfade, que simplemente ellos ni tan siquiera habían nacido. No consideraremos con detenimiento a este personaje en el presente punto, pues ya lo hemos valorado previamente en el bloque dedicado al exilio¹⁹⁰⁶, de ahí que simplemente mencionemos que, a pesar de que satirice en numerosas ocasiones la realidad española, echa mucho de menos España¹⁹⁰⁷. Sin

¹⁹⁰⁶Veáanse al respecto las páginas 216-218 de la presente tesis doctoral.

¹⁹⁰⁷En el libro *Cine español, cine de subgéneros* Juan Miguel Company considera negativamente el sentimentalismo que representa este personaje y exactamente dice lo siguiente de la realización: “*Defensa*

embargo, ello no le impide aludir con ironía al “paraíso español”, diciendo que quizás ellos tienen que irse a causa del aluvión de turistas que allí se dirigen o quejarse de los emigrados y de su empeño en regresar, en vez de seguir en un país en el que ya se han abierto camino. Así las cosas, existe una clara voluntad de hacer patente que si Emilio no regresa es porque ya nadie le espera en su país, afirmando que allí sería un extraño tal como lo es en el extranjero, haciéndose evidente, por tanto, que si no vuelve es porque no quiere y no porque no pueda. Además, es este personaje el que mejor ejemplifica la nostalgia, pues cuando el protagonista cuenta que en esa época en el pueblo están floreciendo los melocotoneros, se efectúa un travelling de acercamiento hacia su rostro para mostrar la tristeza que expresan sus ojos. Unos ojos que miran el periódico con el que Pepe llevaba envuelta la vianda y en el que lee los resultados de un partido de fútbol que lo trasladan al país que tanto echa en falta -aunque él mismo se ría de la morriña, diciendo que es un invento español-, alternando a modo de campo-contracampo planos de detalle de sus ojos y planos de detalle del diario [Fig. 376-377].

Consideradas todas estas cuestiones, ya sólo nos queda por valorar el planteamiento que el film ofrece de aquello que se considera español y de la nostalgia que sienten los emigrantes hacia su país. Al respecto, debemos conceder un lugar destacado a la dimensión gastronómica, pues son los alimentos propios de España los que aparecen en numerosas ocasiones. De hecho, ya cuando parten del pueblo Angelino y Andrés se llevan rosquillas, pero sin duda la secuencia más relevante al respecto y a la que ya hemos aludido anteriormente, corresponde a la primera comida que comparten en la pensión a causa de la llegada de Pepe. En esa velada hay para comer sopa de nabo y salchichas con mermelada, algo que disgusta a Pepe y opta por sacar sus embutidos, el pan sobao, la botella de vino y la bota, poniendo al descubierto todos estos manjares. Se ofrecen planos de los distintos comensales españoles que evidencian cómo se les hace la boca agua, terminando por degustar todos ellos los productos [Fig. 378-379], un asunto que con muy buen tino describe Álvaro del Amo del siguiente modo: *“El entusiasmo por las viandas alcanza también a Don Emilio [...], muy pronto participa en el consumo del jamón y del chorizo. Es una tentación a la que no consigue resistirse. El salchichón representa aquí lo español de manera tan directa, tan auténtica, que diluye las diferencias ideológicas, del mismo modo que despeja el camino entre el hombre y la mujer. Luego Pepe encuentra a una chica española (Josele Román), a la que invita a callos. A partir de*

*irracional de una larga serie de ‘valores celtibéricos’, la película -que empieza siendo casi un pretexto para la subdesarrollada comicidad de Alfredo Landa- se convierte poco a poco en un hermoso panfleto reaccionario con ribetes melodramáticos a cargo del matrimonio Fernando Guillén – Gema Cuervo. Defensa a ultranza del paletismo, añoranza establecida a nivel del jamón y el chorizo del pueblo y de los grupos folklóricos que bailan jotas [...] Además, los guionistas no desaprovechan la ocasión para hacer estúpidos sentimentalismos a costa del exiliado político que no quiere volver a España ‘porque no está de acuerdo’, personaje convenientemente distorsionado hasta la caricatura”, en COMPANYY, Juan Miguel: “Vente a Alemania, Pepe (1971)”. En EQUIPO CARTELERIA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 226.*

*este acto de afirmación patriótica y amistosa, la chica se considerará novia de Pepe*¹⁹⁰⁸.

La comida española, pues, como medio para unir a los españoles y no para confraternizar con los alemanes, distinto por tanto de la opción que proponía la entrega de *Imágenes* número 942 titulada “Trabajadores españoles en Alemania”, fechada en 1963, en la que españoles y alemanes intercambian productos típicos. Precisemos también que la secuencia a la que alude Álvaro del Amo en la que una chica come callos corresponde a la ya referida en la que Pepe convida a una mujer de Barbastro a Casa Paco [Fig. 298], es decir a la Casa de España. Un espacio que se presenta, por cierto, ornamentado con múltiples elementos relativos al folclore español y que remite, claro está, al asociacionismo [Fig. 297].

También la decoración de las habitaciones en las que viven los emigrantes refleja este gusto por incorporar detalles propios del país, pues tras estar un tiempo en Alemania Pepe ya no duerme en un sofá, sino que comparte habitación con Angelino, un espacio cuyas paredes han recubierto de los siguientes elementos: postales de España, una bota de vino [Fig. 380] o un cartel de Iberia que muestra una paella. De hecho, incluso el protagonista tiene una estatuilla de la Virgen del Pilar en la mesita de noche, así como una fotografía de su novia [Fig. 381]. Andrés, en cambio, tiene su habitación cubierta de fotografías de mujeres [Fig. 382].

También en otro instante [Fig. 383] puede verse a Pepe leyendo la revista *Carta de España*, sin duda muy popular entre la comunidad emigrada; de igual modo, se alude a las misivas que los protagonistas envían a su país de origen cuyo contenido conocemos gracias a su lectura por parte del cura y de las novias de Angelino y de Pepe, quienes las reciben con ilusión. Asimismo, se menciona la posibilidad de llamar por teléfono, si bien se insiste en el elevado precio que supone, lo que perjudicaría al objetivo de los emigrantes: ahorrar dinero para mandarlo al pueblo. Es tal el propósito de reunir dinero, que por eso resulta tan grave que la novia de Angelino se fugue con un vendedor de peines, llevándose la suma que éste le había enviado, fruto de su extenuante trabajo.

Por otra parte, un asunto que también se menciona en varias ocasiones como algo positivo es el estado de inmutabilidad e inactividad del pueblo, pues cuando Pepe llega a Alemania Angelino le pregunta cómo va por allí y éste responde lo siguiente: “*Bien, ya sabes que por allá nunca pasa nada [...]*”, así como en el ágape en el que comen productos españoles afirma que en el municipio están “*bien, vamos como en todos los pueblos, allí nunca pasa nada, ahora estaban floreciendo los melocotoneros*”. Mayor relevancia tienen para el film, sin embargo, la danza y el folclore español, pues si bien anteriormente ya hemos destacado que el tema de la nostalgia se aborda por medio de la figura del exiliado y de los alimentos españoles, también estos bailes y cantos resultan clave en

¹⁹⁰⁸AMO, Álvaro del: *La comedia cinematográfica...*, Op. Cit., p. 79.

esa dirección hacia el final del largometraje. Y así es porque el matrimonio de Belillas regresa a España para ir a vivir allí con su hijo -de hecho, se muestra como todos los españoles que residen en la pensión van al aeropuerto a despedirles [Fig. 384]- y tanto Angelino como Andrés vuelven a la casa de huéspedes para pasar allí las Navidades. También la novia de Pepe le ha dejado porque él no veía nunca el momento de regresar y ha retornado al país, de tal modo que al final todos parten a España a pasar los días navideños salvo el protagonista y Don Emilio. Así las cosas, se subraya lo duro que resulta estar fuera de la patria en esas fechas, de ahí que el film muestre varias vistas de Múnich cubierto de nieve y engalanado para festejar las Pascuas [Fig. 385-386]. Tanto Pepe como el exiliado echan de menos España y se incorporan imágenes que corresponden al pasado de éstos en su tierra -a Pepe le vemos como sacristán y con la vaca, al exiliado paseando por un camino y pescando en un riachuelo-. Pese que el protagonista intenta convencer a Emilio de regresar, no lo logra. Además, en Casa Paco se encuentra con un grupo de españoles, pertenecientes a Educación y Descanso, que han ido a Alemania para llevar las canciones y los bailes a los emigrantes que pasan fuera de casa las vacaciones [Fig. 387-388]. Este hecho no puede sino recordarnos a las entregas del NO-DO dedicadas a mostrar justamente lo mismo y que corresponden a la n° 1047B (1963) y a la n° 1193A (1965).

Lo que supone el punto de inflexión para el protagonista y que le hace retornar es ver por la televisión a estos grupos cantando y bailando una jota, exclamando lo siguiente: “*¡Ah, los machos, ya están ahí, mírelos, a estos sí que no los para nadie!, ¡Ala maños, los más cabezotas de España, a mucha honra!*” [Fig. 389]. Por ello se dirige a comprar un billete de avión en el edificio de la Schalterhalle, aunque no lo logra puesto que le indican que ya no quedan. Finalmente, puede regresar al encontrarse por la calle el autocar en el que viajan los de Educación y Descanso y, así, vuelve con ellos.

La vuelta a España, sin embargo, jamás se pone en duda en el film por parte de ningún emigrante económico, pues se deja muy claro que todos ellos tienen como objetivo ahorrar y retornar. No obstante, una vez regresa Pepe, le vemos en una secuencia refiriéndose a Alemania en términos elogiosos como antaño hizo Angelino, pues aparece sentado en el suelo, al amparo de un árbol [Fig. 390], contando a dos paisanos los mismos lugares comunes de siempre para ensalzar su aventura: “*Aquello es otro mundo, no se puede comparar, empleos puedes tener hasta cinco, y pagados con marcos, que ya sabéis que valen cuatro duros, y de chavalas, ¡así!. Pero qué clase de chavalas, de dos metros pa arriba y que clase de tomate, pero tomate del revuelto, ¿eh? Ah, y otra cosa buena que tiene: que ya se pueden meter con tu madre, ¡que como no los entiendes...!*”, añadiendo más adelante que “*Aquello es un paraíso, ya lo veréis ya*”. Uno de los interlocutores le plantea que, de ser así, por qué razón regresó, y éste, ya casado con Pilar -de hecho, ella, que está embarazada, se acerca para traerles la comida- contesta tal que así: “*No, si yo no me he quedado,*

en cuanto bauticemos al niño, si la Pilar no se pone de manos, que se pondrá, yo me voy para allí hasta completar la vaquería. Por cierto, que hoy he recibido carta de un compañero de andamio, Hans se llamaba, pero yo le llamaba siempre ‘panoja’, era majo el rubiales, cegato pero majo. Bueno, pues a ese le enseñé yo a hablar el español que daba miedo oírle explicar las cosas”.

En conclusión, la emigración no es sino una experiencia mitificada por los emigrantes que regresan y cuentan las mil maravillas de una realidad que dista mucho de sus historias, de ahí que el protagonista le espetara en una ocasión al exiliado lo siguiente: “*pasa Don Emilio que al primero que se le ocurrió venir a Alemania, ¡debían haberlo fusilado!*”. Si en la película aparecen ciertas vivencias de este colectivo, referirse a las causas que conminan a los emigrantes a partir al extranjero hubiese entrañado adoptar un posicionamiento crítico del todo inconveniente, de ahí que el film se convierta más bien en una alabanza hacia una España idealizada. Por ello, cualquier referencia, alusión o elemento que remita a ella despierta necesariamente en los emigrantes un acuciante deseo de volver.

Adjuntamos a continuación todos los fotogramas aludidos en el texto:



Fig. 341



Fig. 342



Fig. 343



Fig. 344



Fig. 345



Fig. 346



Fig. 347



Fig. 348



Fig. 349



Fig. 350



Fig. 351



Fig. 352



Fig. 353



Fig. 354



Fig. 355



Fig. 356



Fig. 357



Fig. 358



Fig. 359



Fig. 360



Fig. 361



Fig. 362



Fig. 363



Fig. 364



Fig. 365



Fig. 366

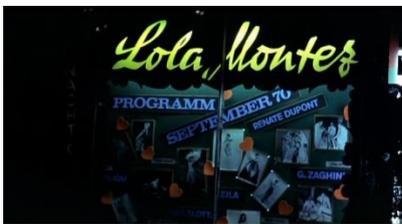


Fig. 367



Fig. 368



Fig. 369



Fig. 370



Fig. 371



Fig. 372



Fig. 373



Fig. 374



Fig. 375



Fig. 376



Fig. 377



Fig. 378



Fig. 379



Fig. 380



Fig. 381



Fig. 382



Fig. 383



Fig. 384



Fig. 385



Fig. 386



Fig. 387



Fig. 388



Fig. 389



Fig. 390

4.3.- ESPAÑOLAS EN PARÍS (ROBERTO BODEGAS, 1970)

En numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral nos hemos referido a este título, destacando muchos aspectos relativos a cómo plantea la emigración y cuáles son los temas que aborda y cómo lo hace. Sin embargo, hay muchas cuestiones que no hemos considerado anteriormente y que merecen un estudio detallado, de ahí que nos detengamos ahora en ellas en la medida en que su estudio nos permite comprender no sólo cómo la película desarrolla ciertas líneas argumentales, sino que nos posibilita ubicarla como es preciso y valorar cómo fue recibida. En ese sentido, lo que nos proponemos en este análisis es, primeramente, situar este largometraje en el marco del cine español del momento y, por ello, plantear en qué consistió la denominada “tercera vía”. A continuación, será necesario recalcar en cómo Roberto Bodegas y José Luis Dibildos emplazaron este título en el cine de esos años, valorando también el bagaje del realizador en tanto que él mismo fue emigrante¹⁹⁰⁹. Tampoco podemos olvidar que anteriormente ya había participado en el guión de un film en torno al tema de la emigración, *O'salto* (Christian de Chalonge, 1967), si bien no a propósito de la española sino la portuguesa; precisamente, el director de este último intervino en el guión de la película que ahora nos ocupa. Acto seguido, nos preocuparemos de un asunto capital: cómo la censura trató esta propuesta, considerando tanto el expediente del guión como el del film. En otro orden de cosas, atenderemos a una cuestión de gran calado como fueron las gestiones que emprendieron un grupo de emigrantes para intentar frenar su proyección, algo que no pasó desapercibido por parte de la administración, llegándose a escribir textos para apaciguar el enojo de los afectados. En ese camino, será básico detenernos en la exhibición del film, teniendo en cuenta en qué salas estuvo y sus pases televisivos; también es interesante valorar cómo fue recibido por la crítica tanto española como francesa. Estimadas todas estas cuestiones que nos habrán permitido comprender su recepción y cómo se juzgó la perspectiva que adopta para con la emigración, finalmente depararemos en detalles del propio título que anteriormente no hemos considerado, caso de cómo se organiza una secuencia en concreto que nos parece determinante, cuáles son las localizaciones en las que se rodó en París o cómo se vehiculan ciertas ideas.

Expuestos los aspectos en los que nos detendremos, comencemos por ubicar esta realización dentro de la historia del cine español y, por ende, resulta preciso situarla en la senda de lo que se ha definido como la “tercera vía”. Bajo este calificativo se suelen englobar aquellas producciones del tardofranquismo que optaron por una suerte de vereda intermedia entre lo que correspondería a un cine metafórico y más elitista y aquel de subgéneros, simplista y meramente de consumo. Esta opción básicamente responde a una iniciativa del productor José Luis Dibildos, cuya pretensión fue

¹⁹⁰⁹Previamente ya hemos considerado la trayectoria personal de Roberto Bodegas y sus vivencias como emigrante, véanse al respecto las páginas 1058-1064 del presente estudio.

la de modelar una propuesta que, en cierta medida, aunque fuera desde un talante posibilista, se permitiera abordar determinados temas que pudieran resultar conflictivos para la sociedad del momento. De este modo, el público destinatario, que correspondía a un espectador más bien urbano y de clase media, empatizaría con sus protagonistas. Muchos han sido los historiadores que han dado varias descripciones de esta opción cinematográfica, sobresaliendo al respecto las aproximaciones realizadas por el colectivo Marta Hernández y por José Enrique Monterde. Por lo que respecta al primero citado, resulta muy efectiva, por simple y directa, la definición que proponen de la “tercera vía” como “*cine comercial más cine de autor partido por dos*”¹⁹¹⁰. En relación al segundo aludido, aporta dos puntualizaciones que resultan clave: el concepto de “marca de fábrica” y la idea de establecer una nueva relación con el público o, más bien, casi inventar un nuevo público. En ese sentido, define esta tendencia en los siguientes términos: “*La ‘tercera vía’ debe entenderse como una marca de fábrica de ciertos filmes inventada por un productor avisado y ya veterano -José Luis Dibildos-, pero a su vez, analizando el diseño de producción que los sostenía, podremos apreciar que es generalizable a otros títulos y que, como ya anticipamos, llegará a caracterizar una parte considerable del cine posfranquista*”; asimismo, anteriormente también puntualiza que “*se constituyó en el perfecto paradigma de la coyuntura socio-político-cultural de aquellos años de transición*”¹⁹¹¹. No menos significativa resulta la cuestión del público destinatario, pues sostiene que “*No era sólo una manera de hacer películas, sino sobre todo la propuesta de una nueva relación con determinados sectores del público, incluso se podría hablar de la invención de un nuevo público*”¹⁹¹². Un cine que se dirige a unos espectadores que, como concreta un poco más adelante, casan con aquellos “*españoles medios que poco después votarían a UCD -y luego al PSOE-*”¹⁹¹³.

Casimiro Torreiro también subraya la conexión entre el público destinatario de estos films y la base electoral de Unión de Centro Democrático, sosteniendo lo siguiente: “*El interés de Dibildos, habitual coguionista de estos films, no era otro que suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial -de corte mucho más populista-, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo y que, muy poco tiempo después, habría que ser la base electoral de la UCD de Suárez*”¹⁹¹⁴. Aproximarse a este tipo de público también demandaba emplear unos actores y actrices determinados con los que estos espectadores pudieran empatizar, algo que ya se advierte en el título que nos ocupa. Nombres como Ana Belén, José Sacristán, María Luisa San José o Paco Algora, entre otros, eran los que aparecían habitualmente en estas películas.

¹⁹¹⁰HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976, p. 237.

¹⁹¹¹MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992)*. *Un cine bajo...*, Op. Cit., p. 54.

¹⁹¹²MONTERDE, José Enrique: *Idem*.

¹⁹¹³MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992)*. *Un cine bajo...*, Op. Cit., p. 55.

¹⁹¹⁴TORREIRO, Casimiro: “Del tardofranquismo a la democracia...”, *Op. Cit.*, p. 360.

Por otra parte, advirtamos que también hubo quienes se apresuraron en certificar la muerte de esta vía, caso de Pau Esteve y de Juan Miguel Company, quienes la consideraron como una “*vía muerta del cine español*”¹⁹¹⁵, pudiendo traer a colación también las siguientes palabras de Agustín Sánchez Vidal al respecto: “*En consecuencia, esta ‘tercera vía’ puede ser considerada un híbrido que desemboca en una vía muerta, pero lo cierto es que obras como las de Armiñán y José Luis Garci la sistematizan [...] En más de un aspecto anticipó premonitoriamente el pactismo sobre el que se asentaría el consenso de nuestra transición política. Parecería como si cine y política coincidieran en rechazar sus manifestaciones más rupturistas, marginando a los realizadores y partidos más radicales, concentrando a su parroquia en las posiciones centristas y socialdemócratas, que se traducirían en un cine liberal y de clase media*”¹⁹¹⁶.

Aludidos estos acercamientos, refirámonos a la ubicación que le corresponde a *Españolas en París* dentro de esta línea, debiendo precisar que justamente esta película suele considerarse como el punto de partida. Este asunto ha sido subrayado por varios autores, pudiendo señalar al respecto las siguientes palabras de Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, quienes además la sitúan dentro de una renovación de la comedia: “*La comedia, no obstante, va a experimentar algunas tentativas aisladas de regeneración, bien bajo la fórmula de relato costumbrista con fines críticos, bien bajo un modelo de actualización ideológica de los elementos asainetados. Una visión crítica -con sus limitaciones y contrasentidos- de la realidad contemporánea a partir de esquemas propios de la comedia popular es el modelo formulado por la tercera vía, lanzada por José Luis Dibildos con Españolas en París (Roberto Bodegas, 1969) y consolidada en los primeros setenta con películas de Drove, Bodegas o Yagüe*”¹⁹¹⁷. Asimismo, José Enrique Monterde también afirma que esta película ha sido “*habitualmente considerada como el primer arranque de la tendencia. Esa historia de diversas maneras de afrontar la vida parisina por una serie de muchachas españolas dedicadas al servicio doméstico reunía ya muchas de las características luego entronizadas. Se abordaban problemas sociales incluso escabrosos (emigración, desarraigo, aborto, autonomía femenina, confrontación de costumbres y modos de vida, etc.) de una forma suave, sin caer ni en dramatismos exacerbados ni en moralismo a ultranza, aunque se resolviese siempre todo de una manera ‘conveniente’*”¹⁹¹⁸. Por otra parte, Francisco Javier Frutos y Antonio Llorens estiman esta realización en los siguientes términos: “*es a la vez obra predecesora de la*

¹⁹¹⁵ESTEVE, Pau; COMPANY, Juan Miguel: “Tercera vía, la muerte del cine español”. *Dirigido por...*, núm. 22, abril 1975.

¹⁹¹⁶SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “El cine español y la transición”. En AA.VV.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1995, p. 87.

¹⁹¹⁷PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición Española (1973-1983)”. En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, p. 217.

¹⁹¹⁸MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo...*, Op. Cit, p. 57.

*llamada ‘tercera vía’ y punto y final del cine que hasta entonces producía Dibildos”*¹⁹¹⁹.

Evidentemente, excedería nuestra atención rastrear cómo las películas englobadas dentro de la “tercera vía” tratan temas que, aunque sea de una manera posibilista y con suma moderación, pueden resultar aperturistas tanto por lo que atañe a su dimensión política como moral¹⁹²⁰; no obstante, sí que es preciso tener en cuenta que el film que nos ocupa es un claro ejemplo al respecto. Por ello, resulta esencial plantearnos la siguiente pregunta: ¿cómo consideraron esta película Roberto Bodegas y José Luis Dibildos? Para empezar, nos referiremos a cómo el realizador entendía la “tercera vía”, debiendo traer a colación sus propias palabras, pues afirmó que ésta “*nace en París, cuando se estrenó Españolas en París. La Paramount hizo un lanzamiento bastante fuerte en televisión y prensa, y en una entrevista que me hicieron en el Palacio de Gobierno, como no podía decir que era rojo en el año 70, entonces decía que en España se hacía un cine crítico críptico, de símbolos, con Saura, Querejeta..., pero no había un cine comercial, narrativo, para enfocar los problemas sociales del país, era un cine socialmente engañoso, los personajes no correspondían a una realidad social. En La familia (Fernando Wagner, 1969), un aparejador con trece hijos tenía de todo, y eso era una mentira social. Lo que yo proponía era una tercera vía que, conservando los esquemas del cine comercial, introdujera una realidad social, con personajes que se correspondieran con dicha realidad, sin meterme en política. Eso salió en los titulares de la prensa y Dibildos dijo: ‘Me apunto’. Y así se creó la ‘Tercera vía’*”¹⁹²¹. En otras entrevistas también se ha referido a los problemas de los que adolecía en ese momento, a su entender, el cine español, ubicando sus realizaciones y afirmando que “*En España hay mucha pretensión y mucha represión. Para hacer cine en España hay que renunciar a una serie de planteamientos personales. Para hacer un cine de pretensión hay que ser millonario o tener muchísima suerte. Personalmente yo abandoné ese cine. Evidentemente tampoco hay que hacer el cine de represión, porque entonces no haces únicamente un producto malo, sino que es social y moralmente nocivo. Yo pienso que puede haber una vía distinta que no sea ni la pretensión ni la represión. Y esa vía es la que estoy buscando [...]*”¹⁹²². De hecho, resulta interesante destacar que conectó la “tercera vía” justamente con *O’ salto*,

¹⁹¹⁹FRUTOS, Francisco Javier; LLORENS, Antonio: *José Luis Dibildos. La huella de un productor*. Valladolid: Seminci, 1998, p. 126.

¹⁹²⁰Pensamos en títulos como *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1975) o del propio Roberto Bodegas *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1973) o *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974).

¹⁹²¹FERNÁNDEZ, Ángel M.ª: *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine*. Arnedo: Ediciones Aborígen, colección Octubre Corto, 02, 2007, pp. 48-49.

¹⁹²²CASTRO, Antonio: *Cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 88-89. En esta misma entrevista el cineasta añade que no cree que el cine pueda modificar la realidad, sosteniendo lo siguiente: “*Es la realidad la que hace un cine, y el cine siempre será el arte de la realidad política en que se viva. El arte es el poder. De cualquier tipo, de derechas o de izquierdas. Con el arte no se hace ninguna revolución. Yo lo que intento es: primero, no reafirmarme a mí mismo como creador; segundo, dar -si puedo- una galería de seres humanos que correspondan a lo que yo estoy viviendo o a lo que yo siento. Si esto puede servir, o suponer para alguien ese amigo bueno y no coñazo, espléndido. Si no, yo hago mi oficio de cineasta.*”

es decir, el film anterior sobre la emigración en el que había participado, afirmando que *“la tercera vía no era otra que esa que ya habíamos inventado en O’salto Christian y yo. Lo que pasa es que Dibildos se amparó en esa etiqueta para lanzarla comercialmente, para hacer una especie de eslogan. Pero la tercera vía no era más que una forma de ver el cine que luego se desarrolló más ampliamente en el año 68 en los estados generales del cine y que llegó a nada. Pero no tenía nada que ver con España ni con el cine español”*¹⁹²³. El cineasta añadió en otra entrevista, además, que *“más que tercera vía, yo diría que es lo que se podía hacer en España en aquellos momentos”*¹⁹²⁴. Pero todavía más relevantes resultan las palabras que pronunció a propósito del pase de la película que nos ocupa celebrado en París en 1972, concretamente en el Salón Bataclán, en una emisión para Radio París / Ramírez del Campo, pues sin perspectiva histórica y, por ende, sin conocer las derivas que tomaría el cine español, el director comentó lo siguiente al preguntarle el entrevistador si estaba satisfecho de su realización: *“Bueno, sí, lo que tú hacías precisamente hace un momento hincapié es que José Luis Dibildos, que es además productor y coguionista de la película, intentamos hacer un cine que creemos corresponde a una necesidad española, es decir, a un cine que sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo, pueda al mismo tiempo que no denunciarlos, porque es demasiado, ponerlos en la pantalla para que la gente vaya a verlos, es decir... romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial sino hacer un cine digno español y un cine en que cada espectador se pueda encontrar en sus personajes”*¹⁹²⁵.

Por otra parte, la entrevista realizada a propósito de esta exhibición parisina resulta básica para comprender que, tanto el director como el productor, consideraron que el tema clave del film era la emigración española y no el aborto. Si remitimos a las declaraciones que hicieron al respecto tanto Bodegas como Dibildos, éstos describen el porqué de su interés por tratar la cuestión migratoria, aludiendo a un asunto que ya hemos estimado en varias ocasiones, referido a la importancia que tiene que el propio director hubiese sido emigrante en París. Por tanto, el tema entronca con una experiencia que vivió en primera persona, aunque también el productor señaló sentirse cerca de este fenómeno y sintetizó, en los siguientes términos, el porqué de su motivación

No pienso que lo que yo pueda decir vaya a cambiar el mundo”. Asimismo, por lo que se refiere a abordar la injusticia social, afirma lo que sigue: “Se abusa dentro del arte del tema de la injusticia social, para acallar malas conciencias [...] Desde el momento en que haces pagar a una persona un dinero, por un determinado espectáculo, no te puedes amparar en el hecho de que estás denunciando a la sociedad. A la sociedad no se la denuncia en el cine, ni con un poema; pienso que existen otras formas mucho más eficaces de denunciar a la sociedad”.

¹⁹²³GREGORI, Antonio: *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra, 2009, p. 601.

¹⁹²⁴MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Cine y emigración*. Madrid: Tabla Rasa, 2005, p. 97. La misma entrevista la volvió a publicar posteriormente este autor en: MOYANO, Eduardo: *La piel quemada: Cine y emigración*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2016, p. 77.

¹⁹²⁵Presentación de la película *Españolas en París, 1972*, Radio París / Ramírez del Campo, 14 minutos 32 segundos. Consultable en línea en el archivo “Devuélveme la voz” de la Universidad de Alicante, disponible en el siguiente enlace: <https://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es>

en abordarlo: “Buena, verá usted, el guión de la película pues claro, lo hemos escrito Roberto y yo, Roberto lo conoce perfectamente porque lo ha vivido, porque Roberto Bodegas ha sido emigrante español en París, entonces claro ha contado sus propios problemas y sus propias experiencias. Entonces, yo, mi primer contacto con esta realidad española en París la tuve en 1964 y entonces, a partir de ese momento, me ha interesado mucho ese tema porque me interesan mucho los problemas de nosotros los españoles y entonces he viajado mucho a París y he hablado con mucha gente, con muchos españoles, con muchos franceses y españoles y entonces creo que el film tiene una enorme sinceridad de planteamiento: las difíciles a veces relaciones humanas entre el mundo francés y el mundo español. Creo que hemos conseguido esa honestidad que era clave para nosotros”¹⁹²⁶. Incluso llega a sostener que ha hecho el film de un modo “absolutamente altruista” cuando el entrevistador le demanda si lo produjo con fines comerciales, pues afirma que la razón para sacar adelante el proyecto ha sido su preocupación de que los españoles supieran cómo se encuentran sus compatriotas que residen fuera del país, así como también que el público francés advirtiera que quienes trabajan para ellos son seres humanos. En resumidas cuentas, asevera que la motivación de abordar la temática no obedecía a intereses de rédito económico¹⁹²⁷.

En el caso de Roberto Bodegas, evidentemente su condición de emigrante fue clave a la hora de tratar esta cuestión, pues además de conocer la realidad de manera vivencial, llegó a transmitir su gran interés por la situación de las *bonnes* españolas, sosteniendo que “desde que llegué a París tenía la idea de hacer una película sobre una muchacha de servicio española en París, pero ya ‘O’salto’ había invalidado un poco ese proyecto”¹⁹²⁸. De hecho, destaca que, puesto que ya habían abordado él mismo y Christian de Chalonge el tema migratorio en *O’salto*, a la hora de pensar un posterior film le propuso a Dibildos, a quien conoció en el rodaje de *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964), realizar uno titulado *La guerrilla*. Éste tenía que girar en torno a la guerrilla española en el marco de la Guerra de la Independencia y trazar una crítica al ejército; sin embargo, si bien trabajó en él durante un año, finalmente quedó desestimado por un tema de presupuesto, pues destinar treinta y cinco millones de pesetas a un film de un realizador con poca

¹⁹²⁶Presentación de la película aludida en el pie de página anterior.

¹⁹²⁷En la entrevista referida en los pies de página inmediatamente precedentes, lo expone en los siguientes términos: “No, no, en absoluto, no pensé en nada de esto porque esta es una película de un gran riesgo que justamente yo he podido enfrentar por haber tenido mucho éxito comercial en mis películas anteriores. Entonces, aunque esta película se ha hecho con amor, se ha hecho porque nos preocupaba mucho el problema de los españoles que residen fuera de su patria y creo que es importante que en España se hayan enterado de cómo viven, de qué problemas tienen, de qué significan... y también ahora al estrenarse en París también queremos que los propios españoles emigrados de la patria se reconozcan a sí mismos en sus problemas y también el público francés aprenda a conocer los seres humanos que hay detrás de muchas cosas que ellos no valoran nada más que como puros elementos de trabajo. Entonces, la realidad es que esta película hecha absolutamente altruísticamente, sin ningún filtro comercial, pero tal vez gracias al éxito que tuvo en el Festival de Moscú, que tuvo premio en Moscú y se está vendiendo al mundo entero y que en España ha tenido un éxito comercial digamos inesperado, al final comercialmente el film será un éxito”.

¹⁹²⁸CASTRO, Antonio: *El cine español en el...*, Op. Cit., p. 86.

experiencia era una cuantía demasiado elevada para el cine español en ese momento. Sin embargo, a pesar de que en la mencionada película sobre portugueses se abordase el fenómeno migratorio, el cineasta menciona una diferencia esencial entre este título y *Españolas en París*: “Tras O’salto no tenía muchas ganas de volver al tema de la emigración, y prefería ‘La guerrilla’, pero encontré el tono de una película que no fuera social en el sentido crítico, sino más bien una película de clima moral intimista. La emigración de las mujeres no tiene responsabilidad social, su aventura es más bien psicológica y moral”¹⁹²⁹. Antes de abordar la

génesis del film, detengámonos, aunque sea brevemente, en *O’salto* [Fig. 391-393] en la medida en que, como bien deja entrever el director, se trata de una película mucho más crítica sobre la emigración, denunciando de manera directa las pésimas condiciones en las que se encontraban los portugueses que emprendían “el salto”.

Pues bien, este film, que fue galardonado en Francia con el premio Jean Vigo y el OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine) en el Festival de Venecia en 1966 -unas distinciones que le posibilitaron tener mayor repercusión- partió de una idea de Bodegas. Christian de Chalonge le comentó que Tony Richardson estaba interesado en que hicieran una realización y él le propuso esta temática, de tal manera que idearon un guión sobre la explotación a la que eran sometidos los portugueses al emigrar y, una vez lo tuvieron listo, lo entregaron a la United Artists. A pesar de que la productora no comprendió por dónde iba el proyecto, Tony Richardson se ofreció como garante al respecto y ellos tuvieron que rodar, aproximadamente, un cuarto de hora del film para que quedase claro cuál sería su contenido. Éste se financió en Francia, el productor

ejecutivo fue Philippe De Broca y el rodaje tuvo lugar en España y Portugal, destacando de nuestro país localizaciones como Trujillo o Haro. Por lo que respecta a su argumento, su protagonista es Antonio, un portugués que trabaja como carpintero y, para evitar tener que incorporarse a las tropas portuguesas que en esas fechas combatían en las colonias de Angola y Mozambique, decide partir de modo clandestino a Francia y reunirse con Carlos, un amigo suyo que reside allí y le cuenta



Fig. 391



Fig. 392



Fig. 393

¹⁹²⁹CASTRO, Antonio: *Idem*.

maravillas. Así, se pone en contacto con una organización que se encarga de pasar emigrantes a cambio de dinero y, ya en España, tienen ciertos problemas porque resultan interceptados por la policía, aunque él logra proseguir su camino y se reúne con otro grupo de emigrantes, debiendo viajar dentro de un camión en unas condiciones deplorables. Una vez en París, no obstante, advierte lo mal que viven en Francia aquellos de su condición, estando obligado a subsistir de un modo absolutamente precario. Además, descubre que su amigo Carlos se dedica a hacer negocio con los inmigrantes, proporcionándole a él, por dos mil francos, un permiso de trabajo, un alojamiento y un empleo. Así las cosas, el personaje principal no tiene más remedio que aceptar y trabajar en la construcción.

Sin lugar a dudas es relevante que Roberto Bodegas participara en el guión de esta película antes de escribir y plantear *Españolas en París*, aunque ambos proyectos efectúan acercamientos muy distintos al tema migratorio: la propuesta dirigida por Christian de Chalonge emite una crítica muy directa a las condiciones de vida de los emigrantes y aborda el problema de frente, en clave de denuncia, criticando a la burguesía francesa. Claro está que se trata de una producción gala y, por ende, la libertad de la que gozaron a la hora de enfocar el tema como un problema sociológico fue muy superior a lo que se les permitiría en España. De hecho, el propio Bodegas alude de manera muy clara a la imposibilidad de realizar semejante acercamiento en la España de aquellos tiempos, pues la censura lo hubiese impedido. Exactamente destaca que se ideó en un momento en el que el Estado franquista alardeaba de cierto aperturismo causado tanto por los emigrantes que salían fuera de España como por los turistas que llegaban al país, considerando que *“fue entonces cuando pensamos hacer Españolas en París, y lo que ocurre es que en el año setenta, la escribimos en el sesenta y nueve, en España no se podía plantear la película en los términos en que nosotros queríamos, por censura, y llegamos a un acuerdo entre nosotros para hacer esa tercera vía. No renunciábamos a la parte sociológica, pero teníamos que tapar esas intenciones con un género como la comedia. Entonces, como decía Torre-Narro, ‘hicimos la comedia de noticia, y no la comedia de fantasía, que es lo que se hacía en España’”*¹⁹³⁰. Sin embargo, ello no es óbice para que en ocasiones haya establecido puentes de conexión entre *O’salto* y el film que nos concierne, afirmando lo siguiente: *“Pienso que ‘Españolas en París’ es el equivalente a ‘O’salto’ al cambio; una película española con las coordenadas del cine español, que intenta romper una serie de lugares comunes de un cine que se dice comercial. ‘O’salto’ quizás iba más a cuerpo limpio, porque se lo permitió una circunstancia; yo no tenía esa circunstancia y hube de cambiar la denuncia por la aventura. ‘O’salto’ responde a un país con una oposición, con unos partidos en la legalidad, que pueden criticar y plantear una alternativa diferente, y ‘Españolas en París’ responde a un país que*

¹⁹³⁰MOYANO, Eduardo: *La piel quemada. Cine y...*, Op. Cit., p. 78.

no tiene partidos, que no tiene oposición legal”¹⁹³¹.

Llegados a este punto, conviene que nos detengamos en la génesis de la realización que nos ocupa, destacando que originalmente Bodegas y Chalonge escribieron un guión titulado *Martes de carnaval* que no llegó a exponerse a censura, en la medida en que creyeron que se trataba de una propuesta que no resultaría viable en la España de ese momento. A pesar de que existe poca información sobre este proyecto, el realizador indicó que no lo presentaron porque pensaron que no tiraría adelante ya que el final era desesperanzador y muy triste, de tal modo que juzgarían que comercialmente no funcionaría como es debido. Por ello confeccionaron un segundo guión intentando mejorar el primero y, finalmente, un tercero en el que esta vez ya no participó Christian de Chalonge porque debía dirigir otro proyecto en Francia. En esta ocasión lo escribió el propio Roberto Bodegas junto a José Luis Dibildos y Antonio Mingote. Además, es preciso que destaquemos unas declaraciones que hizo el director en el diario *El País* en 1982, pues a propósito del primer guión especificó otra razón por la que estimaron que éste no habría prosperado: “*Hicimos un primer guión que no llegamos a rodar porque habría tenido problemas con la censura ya que uno de los personajes, el papel interpretado por Máximo Valverde, era un desertor. Finalmente nos pusimos de acuerdo en darle otro enfoque más cercano a la comedia*”¹⁹³².

Por otra parte, gracias a la información administrativa custodiada en el Archivo General de la Administración, sito en Alcalá de Henares, hemos podido recabar varios datos relativos no sólo a la censura, tema del que nos ocuparemos un poco más adelante, sino también de cuestiones técnicas, asuntos presupuestarios y permisos de rodaje. En ese sentido podemos indicar que el film se compone de 2.564 metros y es en color Eastman y pantalla panorámica. Como productora y distribuidora constan Ágata Films S.L. y Regia Films Arturo González¹⁹³³. Si consideramos la génesis del proyecto, el 23 de julio de 1970 solicitaron el permiso de rodaje y les fue concedido el 13 de agosto del mismo año; asimismo, se les adjudicó la posibilidad de que la película fuera declarada de interés especial. Por lo que respecta a los días de rodaje, existen un par de documentos en los que se estipulan datos distintos: en uno consta que se previeron veintiún días para Madrid en los Estudios Roma S.A., catorce días para interiores naturales en Madrid y veintiún días para exteriores en París, de modo que en total hablaríamos de cincuenta y seis días; en el otro, se especifican 23 días en los Estudios Roma S.A., tres días para interiores naturales en Madrid y

¹⁹³¹CASTRO, Antonio: *El cine español en el...*, Op. Cit., p. 87.

¹⁹³²DELCLÓS, Tomás: “El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española”. *El País*, 28-08-1982.

¹⁹³³En este archivo se conserva una carta, fechada del 21 de marzo de 1980 y firmada por José Luis Dibildos, presidente de Ágata Films, dirigida a la Dirección General de Cinematografía en la que informa que han cedido los derechos para una nueva explotación de la película en España a la Distribuidora Venus Films, una vez finiquitados los derechos de la anterior, o sea, Regia Films.

veintitrés para exteriores en París. El coste de la realización fue de 13.000.000 de pesetas. Al día siguiente de conseguir el permiso de rodaje, pidieron al Instituto Español de Moneda Extranjera poder disponer de la cantidad de 150.000 francos franceses para cubrir los gastos de tres semanas en Francia, detallando dietas, salarios, etc. El 11 de septiembre del mismo año se les denegó por el convenio de coproducciones hispano-francés y el 9 de octubre se les cedió un máximo de 78.000 francos franceses.

La primera licencia les fue concedida el 15 de marzo de 1971 y el 4 de diciembre del mismo año se les otorgó el 50% de la subvención, con un límite máximo de 5.000.000 de pesetas, denegándoles otros beneficios. Además, gracias a la recepción de un premio en el VII Festival Internacional del Film de Moscú solicitaron una protección suplementaria el día 14 de octubre de 1971 y les fue concedida el mencionado 4 de diciembre. El 26 de enero de 1976, según comunicación de producción, el Jurado Especial confirmó la subvención de 5.000.000 de pesetas y les concedió valoración doble de protección, autorizaciones de doblaje y cuota de pantalla.

Al margen de los diversos documentos en los que consta esta información, resulta fundamental atender a cuál es la relación que esta película tuvo con la censura, debiendo referirnos a varias cuestiones¹⁹³⁴. Comencemos, en primer lugar, por aludir a las valoraciones que recibió el guión y, posteriormente, depararemos en aquellas relativas al film. Por lo que respecta a la reunión de la Comisión de censura de guiones, cabe decir que ésta se congregó en una sesión el 6 de mayo de 1970, autorizándose el guión simplemente con algunas advertencias que nada tienen que ver con el tratamiento que ofrece de la emigración. De hecho, únicamente consta que se estimó preciso “*Cuidar en general los excesos de exhibicionismo y erotismo*” y efectuar pequeños cambios. Éstos se concretaron en los que siguen: sustituir de la página 142 la expresión “*¡Vaya culo!*” por otra más respetuosa, eliminar de las páginas 18, 36 y 189 la palabra “*mierda*”, quitar de las páginas 56, 86 y 189 el vocablo “*merde!*”, así como “*¡A qué viene tanta puñeta!*” y suprimir de la página 71 “*hay que haber hecho antes el amor*” aduciendo a “*impropiedad idiomática y desvirtuación del concepto*”. Sin embargo, a pesar de que no especifique nada sobre el tema migratorio, creemos oportuno aludir a un par de informes que resultan interesantes para comprender de qué modo se percibió el tratamiento que ofrecía el film sobre este asunto, pues uno de ellos consideró que la película era una suerte de crónica de la vida de las domésticas, aunque con un resultado no especialmente remarcable. Exactamente lo expuso en los siguientes términos: “*El tema ofrece un interés inicial. Trata de mostrar, a modo de crónica, sin grandes incidencias, la vida de unas domésticas (unas cuantas de las 40.000 que hay en París), fuera de su país. Sin embargo, su*

¹⁹³⁴La información relativa a la censura cinematográfica la hemos obtenido de la consulta del expediente del film, conservado en el Archivo General de la Administración, bajo la siguiente signatura: AGA,36,05052 (Fecha: 1970), antiguo número de expediente 63352.

exposición no es muy brillante y, aunque el guión sea correcto, solo cabe esperar una valoración mayor en su resultante realización". El segundo, todavía de mayor interés, consideró que al tratarse del cineasta que intervino en *O'salto* podía esperarse un acercamiento más rotundo al tema y, en cambio, estimaba que la aproximación resultaba del todo superficial y pretenciosa, creyendo que lo único interesante del film era la resolución final relativa a la decisión de la protagonista de tirar adelante con su hijo. Añade, además, que la historia bien podría transcurrir en Madrid y su tiempo de acción casi podría ser el propio de 1931. Claro está que estas reflexiones resultan de gran relevancia, de ahí que hayamos optado por transcribirlas a continuación:

"Mucho ruido y pocas nueces. La presencia entre los guionistas del que fue guionista y realizador de "O salto" hacía prever una aproximación al tema de las muchachas españolas que trabajan como "bonnes à tout faire" en París con cierta profundidad, abordando las situaciones que en esas mujeres se producen en contraste con otras mentalidades y otras situaciones muy distintas de las suyas de origen, con cierto dramatismo. Por desgracia, el tema se aborda desde la superficialidad más enraizada con las viejas comedias del ciclo Dibildos-Lazaga. Y todo queda en la presentación de varios tipos de chicas españolas que trabajan en París, y en sus relaciones amorosas. El único aspecto positivo, el final, que se presenta como un acto de valor, está relacionado, a estas alturas, con una España anterior, por lo menos, a 1931. Salvo en lo de las habitaciones en la buhardilla, la historia podría transcurrir en Madrid. La leve y blandorra crítica de los burgueses españoles que van a París, o la de los españoles que buscan planes, está al nivel de cualquier guión de esos que llaman de consumo. Desde el punto de vista de censura, salvo la advertencia general respecto a defectos formales, que puede valer para un par de situaciones, no hay nada que objetar. Respecto a la apreciación, no soy nada optimista en relación con la película que pueda salir de este guión: creo que será una película comercial normal, a la que puede dar cierta brillantez la realización. Como se trata de un realizador nuevo, que ha trabajado con gente más o menos interesante del cine francés: Goddard, Chalonge, etc, con muy poca fe me inclino a condicionar el "interés" especial a la película terminada (sic)".

Por lo que atañe a la censura del film, la comisión se reunió el 1 de marzo de 1971, el vicepresidente fue Pedro Cobelas Schwartz y los vocales fueron los siguientes: Reverendo Padre Manuel Villares, Reverendo Padre Luis G. Fierro, Reverendo Padre Eugenio Benito, Luis Gómez Mesa, Pedro Rodrigo, Pascual Cebollada, José María Cano, José Antonio de Ory, Germán Sierra, Jaime Mariscal de Gante, Luis Ayuso, Aurelio Castillo Peláez, Carlos Moreno Arenas, María Sampelayo, Elisa de Lara y María Julia Escolano. El film fue aprobado y se autorizó sólo para mayores de 18 años. De entre los diversos comentarios que escribió la comisión, destacan un par de ellos relativos al Padre Eugenio Benito y a la señorita Elisa de Lara, pues el primero definió la película en los siguientes términos: *"Pretendido estudio del problema de nuestras criadas españolas en Francia. El film abandona el estudio social sociológico del problema... por los senderos del folletín"*; la segunda, destacó que *"Refleja con realismo y bastante objetividad el problema base de la película, que está bien luchar y, sobre todo, bien interpretada"*. No se pusieron, por tanto, reparos

en el tratamiento que se ofrecía de la emigración. En un expediente posterior, fechado el 3 de noviembre de 1971, cuyo vicepresidente primero fue nuevamente Pedro Cobelas Schwartz, el vicepresidente segundo fue Manuel Andrés Zabala, y los vocales correspondieron al Reverendo Padre Eugenio Benito, María Sampelayo, María Júlía Escolano, Pedro Rodrigo, José María Cano, Pascual Cebollada, José Antonio de Ory, Germán Sierra, Luis de Andrés Frutos, Luis Ponce de León, Gabriel García Espina, Julián Cortes Cavanillas, Jaime Mariscal de Gante y Aurelio Castillo Pelaez, mientras que el secretario fue Sebastián B. de la Torre. En cuanto al dictamen emitido, se decidió mantener el 50% del anticipo de subvención ya concedido, proponer que le fueran denegados los beneficios de doble protección económica, de concesión de permisos de doblaje y de doble valoración a efectos de cuota de pantalla; todo ello, decidido por unanimidad. En cuanto a las valoraciones emitidas, destaca aquella de Jaime Mariscal de Gante, quien conceptuó negativamente la propuesta en la medida en que, a su entender, *“la película desemboca en un melodrama un tanto demagogo, la escena del aborto está vestida con demasiada ‘negrura’, como en general la vida de las criadas españolas en el extranjero”*.

Consideradas estas cuestiones, fácilmente podemos concluir que pocas contrariedades sufrió esta película en relación con la censura, mientras que, en cambio, los problemas vinieron a raíz de sus proyecciones públicas. Esta polémica se puede reseguir, justamente, gracias a la documentación que se encuentra en los expedientes del film, pues allí se recogen datos relativos a las quejas que generó. En ese sentido y, en primer lugar, debemos referirnos a una carta que el Embajador de España en París, Pedro Cortina¹⁹³⁵, mandó al Director General de Migración para transmitirle lo que había sucedido a causa de una exhibición de esta película: el 21 de marzo de 1972 acudió a su despacho un grupo de emigrantes españoles residentes en París, mayormente empleados en el servicio doméstico, acompañados por el padre Javier Caragorri de la parroquia de Saint-Honoré d’Eylan, para hacerle llegar una carta abierta dirigida al Director del Instituto Español de Emigración. Ésta iba acompañada de miles de firmas para transmitir el disgusto que les había provocado el visionado de este título. En ella se exigía, además, que se hiciera lo necesario para retirar del mercado la película y que la carta fuese publicada en todos los periódicos y en Televisión Española. El contenido exacto de la misiva que envió el señor Pedro Cortina es el siguiente:

¹⁹³⁵No es cuestión baladí tener presente que se trata de Pedro Cortina Mauri, es decir, futuro Ministro de Asuntos Exteriores en los dos gobiernos de Carlos Arias Navarro, último ministro de Exteriores de Franco y también el primero de la Monarquía.

“Excmo. señor:

Tengo la honra de comunicar a V.E. que ayer día 21 de Marzo se personó en esta embajada un grupo de españoles, que previamente habían solicitado ser recibidos por mí, grupo con el que, accediendo a sus deseos, me entrevisté. Iban acompañados por el P. Javier Caragorri, sacerdote estudiante encargado de los inmigrantes en la Parroquia de Saint-Honoré d'Eylan.

El objeto de su visita era hacerme entrega de la adjunta “carta abierta” al Director del Instituto Español de Emigración apoyada por los pliegues de varios miles de firmas, que igualmente acompañan a este Despacho.

Como se desprende del texto de la carta citada, los firmantes -en su gran mayoría trabajadores domésticos- desean hacer llegar a las autoridades españolas competentes su disgusto y su pesar ante la película “Españolas en París”.

La comisión que vino a entrevistarse conmigo me explicó con argumentos razonables y similares a los contenidos en la citada carta los motivos morales que los impulsaban a efectuar su gestión.

Les hice ver las dificultades que entrañaría el lograr cualquier medida en contra de la proyección de la mencionada película en Francia, prometiéndoles no obstante elevar a manos de V.E. el escrito del que me hicieron entrega, lo que tengo la honra de hacer con el ruego de que tenga a bien darme las instrucciones oportunas sobre la respuesta que pueda comunicar a los interesados, dado el vehemente deseo manifestado por los mismo al respecto.

Dios guarde a V.E. muchos años.

El embajador de España,

Pedro Cortina.”

Por lo que respecta al texto concreto de esta carta abierta, más adelante ya lo transcribiremos, ahora sigamos con los trámites y respuestas que generó: el día 28 de marzo de 1972 Fernando R.-Porrero y de Chávarri, Director General de Política Exterior del Ministerio de Asuntos Exteriores escribió a Ramón Hermida, Secretario General Técnico del Ministerio de Información y Turismo, para informarle de la misiva del Embajador de París. Le anunció que la Dirección General de Consulares había transmitido toda la documentación al respecto a la Dirección General de Emigración y le comunicó que él debía estar al corriente del asunto en la medida en que el film estaba generando una recepción complicada entre los emigrantes españoles. Concretamente el contenido de esta carta es el siguiente:

*“Ilmo. Sr. Don Ramón Hermida, Secretario General Técnico, Ministerio de Información y Turismo, Madrid
Mi querido amigo:*

Adjunto te remito copia del despacho de fecha 22 de marzo de nuestro Embajador en París, así como, de la carta que le fue entregada a nuestro Embajador por un grupo de españoles, en su mayoría trabajadores domésticos, todo ello relacionado con la película - “Españolas en París”.

La Dirección General de Consulares ha transmitido todo ello a la Dirección General de Emigración pero por mi parte creo que conviene estéis al corriente del asunto y de la desfavorable repercusión que la película de referencia está teniendo en nuestras colonias migrantes.

Caso de que tengas alguna observación que hacerme te ruego me la indiques a fin de transmitírsela a nuestro Embajador que como verás solicita instrucciones sobre la respuesta que puede dar a los interesados que han mostrado vehementes deseos de obtenerla.

Recibe un cordial saludo,

Fernando R.-Porrero y de Chávarri.”

El próximo paso lo realizó el mencionado Secretario General Técnico el 5 de abril de 1972, pues escribió al Director General de Cultura Popular y Espectáculos para adjuntarle la fotocopia de la carta, así como el escrito recibido de parte del Director General de Política Exterior relativo a la proyección del film. Cinco días más tarde, es decir, el 10 de abril de 1972, el Director General de Cultura Popular y Espectáculos, Jaime Delgado, escribió al Subdirector General de Cinematografía remitiéndole la carta recibida del Secretario General Técnico. Por otra parte, el 12 de abril de 1972 el diario *El Adelanto*¹⁹³⁶ publicó la mencionada misiva bajo el título de “Carta abierta al Director General de la Emigración”, un asunto que provocó que el 13 de abril la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo enviara un recorte de la misma a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en la medida en que se consideró que en ella “*se hacen comentarios desfavorables a la industria cinematográfica y a la censura en España*”. Antes de atender a la respuesta del Director General de Cultura Popular y Espectáculos, que poco se hizo esperar, transcribamos seguidamente el contenido de esta carta. En ella, los emigrantes consideraron que en el film predominaban los asuntos sentimentales y su argumento se reducía a cuatro casos concretos y maniqueos; de este modo, el resultado se concretó en una “novela barata” en la que acontecían hechos que ridiculizaban a los españoles, se humillaba a los emigrantes y se trivializaba la vida de la mujer emigrada española; a su vez, se trataban de manera muy ligera los problemas con los que éstas tenían que lidiar en su día a día. El contenido de esta misiva es, evidentemente, de gran interés, de ahí que se haya estimado oportuno adjuntarlo a continuación:

“CARTA ABIERTA AL DIRECTOR GENERAL DE LA EMIGRACIÓN

UN GRUPO DE EMIGRANTES PROTESTA POR LA PELÍCULA “ESPAÑOLAS EN PARÍS”

Haciéndonos eco de la gran indignación que ha causado entre los emigrantes la película ‘Españolas en París’, un grupo de trabajadores españoles, mujeres y hombres, de la región parisiense, nos dirigimos a Vd. para exponerle el resultado de un intenso trabajo de reflexión en asambleas.

¹⁹³⁶ Asimismo, también nos consta que esta carta se publicó en el *Diario de Navarra*, una información que nos proporciona un artículo publicado en *La Vanguardia* en el que también se comunica la parte esencial de esta misiva. La referencia de este texto es la siguiente: “Se pide sea retirada del mercado la película ‘Españolas en París’”. *La Vanguardia*, 27-04-1972, p. 57.

Según declaración propia, el director de la película ha pretendido dar a conocer la condición de la mujer emigrada. Para esto se ha basado en cuatro casos esquemáticos, en los que predomina el aspecto sentimental. La novela barata que ha resultado es evidente: llegada de una joven a París, colocación rápida y en unas condiciones óptimas, enamoramiento y relaciones amorosas con un compatriota del que en seguida queda embarazada. Bodegas continúa presentando a la chica como víctima de los impulsos pasionales del mozo y de sus intenciones de aborto. El filme acaba con la violenta reacción de dignidad de la chica, coronada por una nueva visión poética del porvenir.

Alrededor de este argumento se mueven personajes y se encadenan hechos, que ridiculizan la manera de ser del pueblo español.

La vida de la mujer emigrada es mucho más seria, más profunda y más compleja que lo que allí se insinúa. Esta película es profundamente falsa y es, sobre todo, injusta con nosotros.

No queremos negar la posibilidad de los hechos. Criticamos el haberlos presentado bajo un título que se presta a equívocos y generalizaciones. Tomamos como una ofensa el haberlos exagerado, frente a los verdaderos problemas que atenazan nuestra vida.

La mujer española -y el hombre- tiene que enfrentarse diariamente con dificultades de idioma, cultura, mentalidad, costumbres, alojamiento, horarios de trabajo, soledad, racismo, etcétera. Etcéteras, que no se resuelven con la ligereza de Bodegas.

La vida de las cuarenta mil empleadas de hogar, que éste quiere dar a conocer, es muy diferente de los paseos turísticos por París, de las habitaciones confortables de las patronas modelo o de los percances amorosos. Pretender plantear la situación de las españolas en París, a quienes dedica el film, debía haberle obligado también a exponer las verdaderas causas de la emigración ¿Qué era difícil hacerlas pasar? Aquí estaría su calidad de cineasta y su compromiso de nuevo cine social...

No hemos dejado nuestro país por gusto propio, ni sólo por fines enternecedores como ayudar al hermano o preparar el ajuar, sino porque allí no hemos podido encontrar ni un puesto en la sociedad, ni un trabajo que nos permitiese desarrollar dignamente nuestra vida.

Aquí no nos hemos creado la imagen de muchachas superficiales que Bodegas ha pintado, sino la de mujeres trabajadoras, conscientes de nuestra condición.

Por nosotras mismas sostenemos una lucha auténtica para obtener condiciones más dignas en horarios de trabajo, salarios, vivienda, etcétera y aun mejorar nuestra formación cultural y profesional, sacrificando una parte de nuestro reposo.

Fruto directo de nuestro esfuerzo diario son también:

Los 400 millones de dólares anuales que colocan a la emigración como la segunda fuente de divisas.

El ayudar al sostenimiento de nuestras familias que permanecen en España, con unos ingresos insuficientes.

El permitir un ritmo constante en la construcción española.

A quienes así estamos obligados a contribuir a la economía nacional, se nos ha humillado, permitiendo la proyección en toda España y la salida al extranjero de esta película de Bodegas y de Dibildos.

Ya vemos a qué se aplica la censura en España.

Curiosa coincidencia: en el preciso momento en que Administración, Asociaciones, Sindicatos franceses rivalizan en proyectos para mejorar la condición de los emigrantes, un equipo de compatriotas nuestros presentan una obra de gran difusión que nos rebaja.

Aun la crítica francesa ha subrayado unánimemente los fallos de la película.

Bodegas nos ha anunciado otra, presentando la vuelta del emigrante a España. Esperemos que esta vez el problema será estudiado a fondo y que el autor no escamoteará los motivos y las soluciones de lo que tanto nos preocupa:

Queremos volver.

Queremos trabajo en España.

UN GRUPO DE EMIGRANTES.”

En esta tesitura, el Director General de Cultura Popular y Espectáculos escribió al Secretario General Técnico del Departamento, adjuntándole una nota informativa para que pudiera servir de base a la contestación que debía dar a Asuntos Exteriores. En este texto se exponía por qué la administración tuvo a bien aprobar esta película, escudándose en que no se trataba de un profundo estudio sociológico y, por ende, faltaban muchas cosas y sobraban otras, de ahí que creyeran que la propuesta caía en el melodrama. Sin embargo, el motivo por el que decían haberla admitido es porque consideraban que el film suponía una llamada de atención hacia la existencia de miles de españoles que trabajaban fuera y sufrían problemas deseando volver al país. En este mismo correo también se adjuntaban fragmentos de críticas publicadas en diferentes diarios para secundar la buena aceptación que estaba teniendo la película en España, afirmando la inconveniencia que supondría retirarla de su exhibición, pues causaría numerosos problemas a la empresa privada que la produjo, quien apostó por el proyecto sin ninguna mala intención. El contenido exacto de esta nota es el siguiente:

“NOTA INFORMATIVA SOBRE LA PELÍCULA “ESPAÑOLAS EN PARIS” Y SOBRE EL MALESTAR PRODUCIDO ENTRE NUESTROS EMIGRADOS EN FRANCIA

Es comprensible la reacción de los trabajadores españoles en Francia contra la película ‘ESPAÑOLAS EN PARIS’. Y es comprensible habida cuenta la inevitable subjetividad con que se reacciona cuando se ve narrada, a través de una concreta línea argumental, la compleja y heterogénea peripecia de un numeroso sector de personas, cada una de las cuales juzga de la anécdota desarrollada según su caso, su gusto y sus particulares puntos de vista.

El ideal sería, naturalmente, coincidir en la narración de una historia con el gusto y parecer, es decir, con la verdad subjetiva, de cada una de las personas que se sienten aludidas o, al menos, con el de una gran mayoría de las mismas.

Pero esto es prácticamente imposible y así resulta en el caso planteado.

Por supuesto que con lo dicho no se trata de hacer una defensa de “ESPAÑOLAS EN PARIS”, sino sencillamente de explicar las razones que llevaron en su día a la aprobación de la película por el Organismo competente en la Administración española.

Ha de entenderse, con todos los emigrantes en Francia, que el filme dirigido por Bodegas no es ciertamente reflejo fiel de la situación – tan dura por muchos conceptos- de nuestros trabajadores en el extranjero y ha de entenderse y es evidente que al filme le faltan muchas cosas, absolutamente necesarias, si se quieren comprender los problemas que nuestros compatriotas viven fuera de su país. Como se entiende también que a la película le sobran muchas de sus incidencias que hace que el filme sea solamente eso: una película y no un profundo estudio sociológico que abarque toda la amplia problemática cultural, familiar, religiosa, ambiental, segregacional, explicativa de los “por qué” de las emigraciones, problemática que sin duda hubiera satisfecho mucho más al espectador español de cualquier latitud.

El productor de la película y el director de la misma no han querido, o no han sabido, hacer un filme eminentemente social y se les ha quedado en una narración de hechos humanos con apuntes sociológicos y una fuerte inclinación al melodrama. Esto puede reprochárseles a nivel artístico y de creación, pero ni la Administración ni nadie puede exigirles que hagan un filme atendiéndose a lo que nosotros, a cada uno de nosotros, nos hubiera gustado.

Pensamos que las historias que la película cuenta podrían haber sido verdad, pero ello no quiere decir que la verdad de las empleadas españolas del servicio doméstico en Francia sea solo lo que se nos cuenta: y así se reconoce en la “carta abierta” enviada y que se comenta con esta nota, cuando se dice “no queremos negar la posibilidad de los hechos”.

El tema de los trabajadores españoles en el extranjero, en este caso de las empleadas del servicio doméstico en Francia, es demasiado amplio, demasiado complejo y profundamente importante como para ser afrontado en una película. Al realizarla y aceptarla ya se sabía que incluso no estaba en ella lo más importante, pero sí parecía que el filme cumplía una misión de cierta entidad: llamar la atención sobre esos miles de compatriotas nuestros que sufren, trabajan, lloran, rien, anhelan volver a su patria. Fue esa llamada, ese golpe de atención, ese mostrar el problema lo que impulsó a la aceptación de la película sin fijarse para ello tanto en los hechos concretos de los personajes que narra -y que el espectador sabe que son hijos de la ficción- cuanto en la denuncia de una situación dolosa que necesariamente tiene que tener unas razones de ser que se someten a través de aquellas a la conciencia del espectador.

Por otra parte es evidente que en la película hay apuntados varios temas relacionados con las dificultades auténticas del emigrado: idioma, cultura, mentalidad, costumbres, soledad, alojamiento, discriminación, etc.; aunque tales temas hayan sido absorbidos -y este es el fallo del filme- por la peripecia anecdótica de sus personajes. Pero el espectador lo advierte -En España, al menos así ha sucedido- y comprende que el hecho de que Isabel quede embarazada es aleatorio, singular y solo posible; pero que las otras dificultades apuntadas son reales y válidas para todos.

Estamos de acuerdo con que el director y el productor de la película no han dado en la diana del problema que pretendían narrar, pero tampoco se les puede, a nuestro juicio, denostar por ello conocidas las limitaciones de todo género con que necesariamente habían de tropezar al tratar el tema-. Concretamente Dibildos ha dejado escrito en algún momento lo siguiente: “Antes del rodaje del filme hicimos encuestas sobre el terreno. Gravamos más de cien horas de conversaciones con las empleadas de París”.

El criterio expuesto en esta nota es refrendado por la acogida que el mismo recibió en España. Acogida de la que dan fe los críticos de los periódicos madrileños que seguidamente se citan y en los que se hacían las manifestaciones que también se transcriben:

“ABC”: Tema actual, aspecto social importante, que da valor a esta película en cuanto a su contenido. Un reportaje, con buena plástica, sobre las españolas que trabajan en París como sirvientas.

“MADRID”: Hay junto a un medio ambiente bien captado, un fondo intimista que nos da la dimensión humana de este drama social de nuestro tiempo. Excelente fotografía.

“YA”: La película está bien contada y bien realizada. Hay como un tinte de amargura, desprendido del propio asunto y de algunas reacciones típicas y tópicas ante un mundo que resulta hostil

En cuanto a la sugerencia y posibilidad de que dicha película fuese retirada de la exhibición en España o en el extranjero, solo podemos decir que ello supondría una medida realmente de excepción, muy difícil de fundamentar legalmente y que causaría enormes perjuicios a una empresa privada que en ningún caso ha intentado tratar el tema de los emigrantes españoles con una intención o resultados peyorativos, aun cuando en muchos casos tampoco sean conformes con el parecer de los afectados.

Madrid, 18 de abril de 1972.”

Valorada con detenimiento la cuestión de la censura y los cauces administrativos encargados de comunicar e intentar resolver la mala aceptación que tuvo por parte de un colectivo de emigrantes españoles en París, evaluemos a continuación cómo fue la exhibición de este título en salas y qué dijo la prensa española y la francesa. Por lo que respecta a su presencia en cartel, nos referiremos a su estreno y exhibición en Madrid y Barcelona, señalando que se trata de un film que, si bien no tuvo un éxito desmesurado al comienzo, sí que gozó de un largo recorrido. En relación a la capital, se estrenó en el cine Avenida el 26 de abril de 1971, pasando luego por diversas salas en ese mismo año, caso de El Españolito, Canciller y Juan de Austria¹⁹³⁷. En Barcelona se estrenó en el cine Coliseum el 29 de septiembre de 1971 y en ese año no se exhibió en ningún otro cine, si bien estuvo posteriormente en cartelera en varias salas de reestreno¹⁹³⁸.

¹⁹³⁷En relación a su programación en años posteriores, detallamos por anualidades sus pases en salas de reestreno y ciclos: 1972 – Cine Palace, Peñalver y Rosales; 1974 – Rex, Candilejas, Concepción, Urquijo, Coimbra y Lenx; 1975 – Felipe II, Príncipe Pío, Cartago, Murillo, Filmoteca Nacional, Duplex Cinema e Ideal; 1976 – Carretas y Aragón; 1979 – Pequeño Cine Estudio; 1980 – Regina; 1981 – Roxy B, Alvi, Lido y Cervantes; 1982 – Multicines Chamartín, Albeniz Cinema; 1983 – Palace, Peñalver; 1991 – Mostra de Valencia (se proyectó dentro de un ciclo dedicado al desarraigo junto a otros títulos como *El camino de la esperanza* [Il cammino della speranza, Pietro Germi, 1950] o *Palermo o Wolfsburg* [Palermo doer Wolfsburg, Werner Schroeter, 1980]); 2002 – Círculo de Bellas Artes (se proyectó dentro de la semana de cine hispano-francés); 2004 – El día mundial del emigrante fue proyectado por iniciativa de la Asociación Católica Española de Migración y Círculo de Bellas Artes de Madrid en un ciclo de refugiados en el cine; 2010 – Cine Doré. Además, también se ha exhibido en varias ocasiones en delegaciones del Instituto Cervantes en distintos países.

¹⁹³⁸Exactamente se proyectó, en esos años, en los siguientes lugares de la ciudad condal: 1972 – ABC Cinema, Delicias, Dorado, Rívoli, Avenida de la Luz, Moderno, Victoria, Pedro IV, Ideal, Venecia, Bohemio y Galileo, Levante, Marina, Castilla, Loreto, Maragall, Emporio, Maldá, Condal, Spring, Sanllehy, Oriente, Mahón y en Ateneo Colón de Pueblo Nuevo; 1975 – Cineclub Ingenieros; 1976 – Principal Palacio; 1978 – América; 1981 – Urgel Cinema; 1982 – Aribau y Tívoli.

En lo tocante al ámbito televisivo, debemos indicar que ha tenido numerosos pases, sobresaliendo al respecto su primera emisión en el programa “La Clave”, el 6 de agosto de 1977, en una sesión titulada “Los emigrantes”. Seis años más tarde, concretamente el 30 de septiembre de 1983, se pasó nuevamente en “La Clave”, pero en este caso en el marco de un programa dedicado al otro tema fundamental del film, de ahí que se denominase “El aborto”¹⁹³⁹.

Si valoramos cómo la crítica cinematográfica española recibió esta propuesta, empecemos por destacar de qué modo se comprendió la temática del film, pues mayormente se abordó como un título cuya línea argumental era la emigración y no la problemática del embarazo y aborto. No obstante, en el anuncio que aparecía en los periódicos la indicación de su contenido iba en esa línea, pues incluía la siguiente frase: “*El amor de una adolescente contado con crudeza y sinceridad..., hasta sus últimas consecuencias!*”. No hay alusión alguna, por tanto, a dónde sucede la acción o a la condición migratoria de la protagonista.

Advirtamos que ya se hallan referencias al film en la prensa diaria antes de su estreno, pues existen noticias que remiten a que se va a rodar una producción española en París y, en varias ocasiones, se cita como principal intérprete masculino a Juan Luis Galiardo en vez de Máximo Valverde¹⁹⁴⁰. Nuevamente, reaparecen varias informaciones sobre este título a raíz del galardón que recibió en el Festival de Moscú, así como, previamente a su estreno, se destacó que aparece con mucha frecuencia en la esfera pública: “*En los medios cinematográficos españoles se habla mucho*

¹⁹³⁹Tras rastrear sus diversos pasos televisivos, además del caso citado de “La clave”, podemos concretar en qué fecha, horario y en qué cadenas se programó: 28-08-1982, 23:00h, Primera cadena; 23-04-1990, 15:30h, Tele 5; 08-05-1991, 11:00h, Tele 5; 06-06-1991, 11:00h, Tele 5; 01-02-1992, 12:00h, Tele 5; 06-05-1992, 10:45h, Tele 5; 27-05-1998, 4:45h, Antena 3; 30-03-2000, 11:00h, La 2; 14-10-2000, 11:00h, La 2; 16-10-2000, 11:00h, La 2; 29-12-2000, 11:00h, La 2; 04-01-2001, 11:00h, La 2; 16-02-2001, 02:30h, La 2; 17-02-2001, 02:10h, La 2; 07-08-2004, 16:00h, Localia Córdoba; 27-07-2012, 04:30h, Paramount Channel; 28-07-2012, 03:45, Paramount Channel; 05-08-2012, 02:10h, Paramount Channel; 20-08-2012, 04:25h, Paramount Channel; 15-08-2012, 01:40h, Paramount Channel; 18-08-2012, 03:05h Paramount Channel; 20-08-2012, 01:50h, Paramount Channel; 30-08-2012, 01:30h, Paramount Channel; 19-10-2012, 01:50h, Paramount Channel; 28-10-2012, 03:00h, Paramount Channel; 05-11-2012, 03:15h, Paramount Channel; 30-11-2012, 03:10h, Paramount Channel; 09-12-2012, 01:20h, Paramount Channel; 18-12-2012, 03:30h, Paramount Channel; 14-04-2013, 03:25h, Paramount Channel; 25-05-2013, 03:50h Paramount Channel; 11-10-2013, 17:50h, Canal Sur; 02-09-2015, 21:55h, La 2 (“Historia de nuestro cine”).

¹⁹⁴⁰Los textos que incurren en este error son los siguientes: “Noticiero cinematográfico”. *ABC*, 01-04-1970, p. 77; “La película ‘Españoles en París’”. *La Vanguardia*, 21-04-1970, p. 50; COLÓN, Antonio: “El cine del mundo”. *ABC*, 25-04-1970, p. 125. Hay otros escritos que aluden a que se está rodando o se refieren a las actrices que intervendrán en el film: “Película española que se rodará en breve en París”. *La Vanguardia*, 11-10-1970 (consta Dibildos como realizador); “Actualidad cinematográfica”. *ABC*, 14-10-1970, p. 16; “Actualidad cinematográfica”. *ABC*, 24-10-1970, p. 23; “París: Una historia de la emigración en 1970. Se rueda una película española en las calles de la capital francesa”. *La Vanguardia*, 01-11-1970, p. 21; “Actualidad cinematográfica”. *ABC*, 04-11-1970; “Película española que se rueda en París”. *La Vanguardia*, 14-11-1970, p. 52; “Actualidad cinematográfica”. *ABC*, 27-12-1970. Por otra parte, también en varias ocasiones aparece simplemente destacado a modo de anuncio que el film es de interés nacional, señalando que su tema es “La vida y milagros de nuestras emigrantes en Francia” (*ABC*, 10-11-1970, p. 126; *ABC*, 13-11-1970, p. 134; *ABC* [Sevilla] 14-11-1970, p. 4). Asimismo, también se da cuenta del fin de rodaje en: “Actualidad cinematográfico”. *ABC*, 23-12-1970, p. 151.

de *'Españolas en París'*, la película de Mingote y Dibildos cuyo tema se centra en esas 50.000 muchachas que trabajan en París en ocupaciones domésticas. Ana Belén es, con la figura estelar Laura Valenzuela, una de las protagonistas de la historia, y tuvo que acudir a la capital de Francia para rodar las principales secuencias”¹⁹⁴¹.

Más allá de estas pequeñas referencias, refirámonos a continuación a los principales textos que desde la prensa diaria se aproximaron a él, comenzando por aludir a una mención sobre el rodaje, aparecida en *La Vanguardia* el 1 de octubre de 1970¹⁹⁴², en la que se mencionaba que la preparación de la propuesta conllevó dos años, anotando que el productor y realizador efectuaron un estudio de campo sobre el tema migratorio: “*Su preparación le ha costado dos años: en colaboración con el director, Roberto Bodegas, han hecho encuestas en los medios obreros españoles parisienses, han estudiado su vida colectiva en la célebre 'Rue de la Pompe', donde la misión española acoge la emigración, han subido y bajado la avenida de Wagram, donde los obreros y muchachas españoles, los sábados y domingos, se encuentran, se conocen y se hacen la corte, como en una calle mayor de capital de provincia española. Han ido a los bailes; han subido las escaleras interminables para llegar a la legendaria y penosa 'Chambre de Bonne'*”. Se destacó también que no se trataba de una coproducción, algo que consideraron positivamente en la medida en que “*De no equivocarnos, es la primera vez que un equipo totalmente español, aborda libremente un tema español de este género fuera de España, lo cual es interesante, dado el resultado equívoco a que suelen dar lugar las coproducciones*”. Además, se valoró muy bien el modo en el que el film planteaba el asunto migratorio, escribiendo al respecto unos juicios bastante significativos sobre cómo creían que debería tratarse: “*La película parece abordar la cuestión de frente, es decir, sin caer en la trampa fácil que hubiera sido la descripción miserabilista de la emigración, salpicada, en el peor de los casos, con alguna especie sentimentaloides que la hubiera hecho más digerible. 'Españolas en París' intenta ser la historia de la emigración en 1970: una emigración canalizada oficialmente, que evita los dramas de los años cincuenta y que plantea los problemas del trasplante y de integración en una sociedad diferente*”.

De pocos días después, sobresale al respecto un escrito de Luis Calvo¹⁹⁴³ que guarda muchas similitudes con el contenido del que acabamos de comentar y en el que se emiten unas estimaciones dignas de mención: se trata de un texto en el que se precisó que llevaban cuatro semanas de rodaje en París, designando los lugares en los que se había filmado, todo ello dentro de una redacción cargada de retórica, aludiendo al barrio Latino, Montparnasse, Saint-Lazare, Sacre-Coeur, Passy, la Île de Saint Louis y la Torre Eiffel. Asimismo, también menciona a las 40.000 españolas que se

¹⁹⁴¹“Ana Belén, actriz en París”. *ABC*, 03-01-1971, p. 134.

¹⁹⁴²“París: Una historia de la emigración en 1970. Se rueda una película...”, *Op. Cit.*

¹⁹⁴³CALVO, Luis: “Españolas en París”. *ABC*, 04-11-1970, p. 3.

encontraban trabajando en la capital francesa, añadiendo que “*La magnitud del número es elocuente. Hay de todo en esa muchedumbre. Hay tragedia y hay sainete*”. A partir de ahí, detalló distintas “tipologías” de las españolas que se hallaban en esa ciudad, asimilándolas a los diferentes caracteres de las mujeres de nuestro país que aparecen en el film. Además, también creyó positivo que no se tratase de una coproducción sino de un largometraje íntegramente español rodado en París, pues sostuvo que “*Es una película exclusivamente española. La primera película española que se hace totalmente en una ciudad extranjera, con aportaciones económicas exclusivamente españolas. Argumento español, diálogo español y francés, dirección española, ambientación parisiense y nada más que parisiense, con un cuarenta por ciento de tipos de París que quedan, al azar, prendidos en la red de las cámaras ocultas*”. De hecho, concluye el artículo aludiendo a que tal tema migratorio requiere un acercamiento cien por cien español, pues las mujeres emigradas viven por y para regresar a España, ahorrando y pensando en su país¹⁹⁴⁴. Por otra parte, se señala, además, que la realización “*ha seguido un modo de hacer realista -naturalidad, escaso maquillaje, cristalización de la vida que transcurre-, un modo de hacer al estilo de Godard y Truffaut (sic), pero sin abrir el compás intelectualista. En el cine español es un hecho nuevo, que quiero resaltar en su germen [...]*”. Por lo que atañe a su preparación, se afirma que José Luis Dibildos, Antonio Mingote y Roberto Bodegas estuvieron durante tres años en París, en contacto con la emigración femenina, así como también el productor tenía en su haber un archivo con información de más de tres mil criadas españolas allí residentes, de modo que estaban “*familiarizados con sus afanes, desatinos, congojas y divertimentos*”.

Estamos, pues, ante unos textos que manifiestan una actitud sumamente positiva hacia el film, mientras que, en cambio, con posterioridad al estreno del mismo en España, encontramos perspectivas y opiniones tanto positivas como negativas. Si comenzamos por aquellas encomiásticas, debemos aludir a un texto publicado en el *ABC* el 30 de abril de 1971¹⁹⁴⁵ en el que se consideró que la película era “*Una faceta sentimental, humana, de la emigración laboral española: la de nuestras compatriotas que marchan a París para trabajar como ‘bonnes’ [...]*”. En él se señaló que si bien el relato estaba “*festoneado de melodramatismo*”, sobresalía la actuación de

¹⁹⁴⁴Exactamente las palabras con las que clausura el texto son las siguientes: “*Cuarenta mil mujeres españolas, la mayoría jóvenes, la mayoría honestas, sueñan en sus ‘chambras’ -ellas dicen ‘chambras’- de criadas de familias burguesas de París. Sueñan con la vuelta a los lares: el piso, el taller, el marido, la vida sosegada. Acopian avaramente sus ahorros. No van al ‘cine’. No gastan. Se apiñan entre ellas, murmuran, pasean, y sueñan. Se las ve, menudas, humildes, endomingadas, por los bulevares juntas, y por los Campos Elíseos, los días de fiesta. Una merced, al menos, tendría que venir de tanto infortunio desplegado por la emigración moderna: que el amor a la tierra propia se recrece con la ausencia. Por eso la obra de Dibildos y sus colaboradores tenía que ser una obra exclusivamente, entrañablemente, española, suelta y libre de gravámenes o interposiciones extranjeras*”, en CALVO, Luis: “Españolas en...”, *Op. Cit.*

¹⁹⁴⁵“‘El diablo cojuelo’, ‘Españolas en París’, ‘Odio en las entrañas’ y ‘La habitación maldita’”. *ABC*, 30-04-1971, p. 67.

Laura Valenzuela y sus compañeras, indicando que “*Sobre todo son las figuras femeninas, por primera vez protagonistas de ese gran problema de la emigración laboral, las que dan una especial dimensión a la cinta: a una aventura humana en un París muy bien captado por la cámara de Casenave*”. Otro texto que loó ciertas cualidades de la película se debe a Antonio de Obregón, publicado en el *ABC* el 4 de mayo de 1971¹⁹⁴⁶, quien anotó que ofrecía un buen retrato de la emigración femenina española. Así, tenemos que mencionar que creía positivo el tratamiento en la medida en que consideró que se trataba de una crónica, precisando que tenía ciertos recelos de cómo podía abordarse esta problemática antes de ver el film; exactamente lo expresó en los siguientes términos: “*Ha querido Dibildos, productor y guionista, trazar la crónica de la emigración modesta: las muchachas que trabajan en París, sus ilusiones, sus tristezas, sus afanes y sus peligros. En tono de crónica transcurre todo, con temperatura dramática al final, pero sin pretender ni recurrir más que a la vida que fluye con naturalidad, unos personajes episódicos y unos contrastes. Temíamos que la raíz política y social del tema nos llevara a algo discursivo, pero no hay imágenes ni voces engoladas y sólo se juega con la anécdota humana, sentimental, realista; trozos de unas vidas que van prendiendo la atención del espectador*”. Asimismo, concluye el texto remarcado justamente esta concepción del film como crónica, trayendo a colación la frase de “*una ciudad es un episodio personal*” y apostillando que en la propuesta “*se pone de manifiesto lo intrincado de estos problemas de la emigración del trabajo, sin otro propósito que el meramente cinematográfico, lo que afirma más su carácter de crónica Madrid-París 1971*”.

Por otra parte, también merece la pena destacar la existencia de un escrito, publicado en *La Vanguardia* el 24 de febrero de 1972¹⁹⁴⁷, en el que se destacó que la cinta había tenido una buena acogida en París y se comenta que, desde los tiempos de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), el cine español pasaba totalmente inadvertido. Esta película, en cambio, “*es presentada con categoría, con interés y, a la hora de crítica, es acogida más que favorablemente. Quizás ello se deba a la personalidad del director, Roberto Bodegas que, desde hace varios años, colabora en el cine galo. Su nombre ya fue pronunciado con elogio como escenarista y corealizador de ‘O salto’ [...]*”.

No obstante, no todo fueron alabanzas y los reproches no se hicieron esperar. En esa dirección, aludamos a cómo fue recibida en el Festival de Moscú antes de saber que ganaría un premio. Así, el 27 de julio de 1971 se publicó un artículo en *La Vanguardia*¹⁹⁴⁸ en el que se comentaba de qué modo se apreció esta cinta en su proyección, afirmando que gustó: “*La película*

¹⁹⁴⁶OBREGÓN, Antonio de: “Informaciones cinematográficas. La crónica de la emigración”. *ABC*, 04-05-1971, p. 87.

¹⁹⁴⁷“Éxito de la película ‘Españolas en París’”. *La Vanguardia*, 24-04-1972, p. 56.

¹⁹⁴⁸“El Festival de Cine de Moscú. Proyección de la película española”. *La Vanguardia*, 27-07-1971, p. 41.

ha caído bien. Se exhibió ante los 6.000 espectadores del Palacio de los Congresos, del Kremlin, que aplaudieron y celebraron animadamente varias secuencias”. Añade, además, que la agencia Tass les comunicó lo siguiente: “Este film, sometido por España al jurado del Festival de Moscú fue calurosamente aplaudido por los espectadores moscovitas, invitados y participantes en el Festival”. No obstante, se traen a colación los juicios de Olga Kuchkina, publicados en el periódico juvenil *Konsomolskayapravda*, quien se refirió al prototipo de la mujer española y creyó que la película no podía tomarse en serio, en tanto que aludía a un episodio concreto que no correspondía a la realidad con la que se encontraban las jóvenes. De hecho, se indica lo siguiente: “Kuchkina se acuerda de García Lorca y se pone a escribir, en primer lugar, de la ‘mujer majestuosa y misteriosa de España’, que se le antoja prototipo. Las ‘Españolas en París’ son, claro está, domésticas de servicio y desmejoran algo el prototipo que se imagina el articulista. El film le parece, pues, que pasa demasiado aprisa. ‘Isabel’, una de las chicas, es la más cercana al prototipo. ‘Tiene un rostro de virgen, todo puede pasar con ella en la ciudad ajena. El amor, el niño, la soledad, las esperanzas’. ‘¿Hay carácter?’, se pregunta Kuchkina. ‘Sí, lo hay -añade-, pero el relato de Isabel y de sus amigas es tan general, tan corriente, tan alejado de los problemas reales que han de afrontar las jóvenes, que no se puede tomar en serio”.

Otra de las visiones más negativas corresponde a la crítica que escribió Antonio Martínez Tomás para *La Vanguardia* el 22 de septiembre de 1971¹⁹⁴⁹, pues éste sostuvo que la realización aspiraba a cierta trascendencia y resultaba vulgar y trivial, de ahí que estimase necesario tomársela a la ligera, como un mero entretenimiento, pues sí que consideraba que resultaba amena. Las imágenes las valoró correctas y cuidadas, pero identificó el problema en el guión, precisando que carecía de incentivos. Si bien creía que era cierto que las españolas se encontraban con problemas en Francia (“Nadie duda que las pobres muchachas españolas que se marchan a París, como quien se embarca hacia un Eldorado fabuloso, a fin de asumir funciones de doméstica, deben tener, como todo el mundo, sus problemas”), destacando al respecto los lingüísticos, sostuvo que “los otros problemas que plantea la película son tan baladíes, tan corrientes y están presentados al propio tiempo tan mixtificados, que lo que aspira a revertirse de trascendencia, no pasa de ser vulgar y trivial”. Así, creyó que “‘Españolas en París’ hay que tomarla, en consecuencia, como un puro entretenimiento que refleja unas realidades demasiado relativas, y por supuesto, muy sofisticadas”. Terminó apostillando que el cineasta “ha cuidado las imágenes, muy llamativas, con verdadero esmero, y ha procurado sacar el mejor partido posible de un guión de escasos alicientes”.

¹⁹⁴⁹MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: “Españolas en París”. *La Vanguardia*, 22-09-1971, p. 45.

Pero esta valoración negativa todavía la llevó más lejos en un posterior artículo¹⁹⁵⁰ al colocar esta película, junto a otras, como claros ejemplos del cine que no convendría exportar a festivales extranjeros, pues creía que parecían escogidas “*por los peores detractores del cine español*”. Con respecto al film que nos ocupa, destacó que “*las protestas producidas [...] en la colonia española de París [...] revelan lo contraproducente que es concurrir a los festivales con películas de calidad harto más que dudosa*”.

Llegados a este punto, refirámonos, aunque sea con mayor brevedad, a qué dijo la prensa francesa a propósito de esta realización, proyectada en varias salas en París entre el 9 de febrero y el 9 de agosto de 1972. Al respecto podemos afirmar que hubo varias publicaciones que dedicaron algunas líneas al estreno del film, pudiendo destacar algunas de las valoraciones que aparecieron en *Le Nouvel Observateur* (París) el 7 de febrero del mencionado año¹⁹⁵¹. En esta revista semanal se sostuvo que la propuesta interesó especialmente por su carácter sociológico al acercarse a cómo vivían esas muchachas españolas en el distrito XVI y que, de golpe, debían enfrentarse tanto a los misterios de los electrodomésticos como a las fáciles tentaciones del amor. En la misma publicación, días más tarde -el 28 de febrero¹⁹⁵²-, se elogió la mirada lúcida que proponía el cineasta de las aspiraciones, sueños y fracasos de las protagonistas. De igual modo, la dimensión sociológica del film también fue explotada por parte del diario católico *La Croix*¹⁹⁵³, pues en él André Sève publicó un texto exponiendo que lo había visionado con un grupo de emigradas españolas que trabajaban como *bonnes* y había conversado con ellas a propósito de la imagen que Bodegas ofrecía de éstas.

Varios estuvieron de acuerdo en la capacidad de la película para conmover al espectador, un asunto que señala Christine de Montvalon en un artículo publicado en *Télérama*¹⁹⁵⁴ bajo un título muy descriptivo: “*Seules, abandonnées, exploitées*”. De hecho, en este escrito se insiste muchísimo en la soledad que experimentan las emigradas, destacando, con respecto a las *bonnes* del film, lo siguiente: “*Seule, seule, comme ses amis espagnols. Seule comme Francisca qui a le mal du pays. Seule comme Dioni qui économise sou à sou avant de rejoindre son fiancé. Seule comme Emilia qui erre dans Paris à la recherche de chaleur humaine*”.

Además, también hubo quienes preguntaron a Roberto Bodegas sobre su interés a la hora de acercarse a estas españolas empleadas como criadas, caso del periódico *Le Journal du Dimanche*, de 13 de febrero¹⁹⁵⁵, y de *Les Nouvelles Littéraires*, de 14 de febrero¹⁹⁵⁶. En el primero mencionado,

¹⁹⁵⁰MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: “El cine y el III Plan de desarrollo. Buenas intenciones, pero medidas de eficacia dudosa”. *La Vanguardia*, 24-06-1972, p. 49.

¹⁹⁵¹*Le Nouvel Observateur* (París), 07-02-1972.

¹⁹⁵²*Le Nouvel Observateur* (París), 28-02-1972.

¹⁹⁵³SÈVE, André: “Españolas en París”. *La Croix*, 09-02-1972.

¹⁹⁵⁴MONTVALON, Christine de: “Seules, abandonnées, exploitées”. *Télérama*, 12-02-1972.

¹⁹⁵⁵BILLARD, Pierre: “Españolas en París”. *Le Journal du Dimanche*, 13-02-1972.

¹⁹⁵⁶“Entretien avec Roberto Bodegas”. *Les Nouvelles Littéraires*, 14-02-1972.

se comentó que el cineasta conocía de primera mano la realidad de estas mujeres y lo expresó en los siguientes términos: “*Le sujet des Espagnoles à Paris [...] , je l’avais là, en moi, dit Bodegas en se frappant la poitrine. Des 1957, j’ai fréquenté ce milieu de l’émigration espagnole à Paris et ses rendez-vous de l’avenue de Wagram*”. En el segundo citado se transcribió una entrevista con el realizador en la que se le preguntó acerca del porqué del tema, tratándose también la cuestión de la explotación a la que estaban sometidas estas jóvenes, no sólo por parte de los franceses sino también por sus propios compatriotas. Así, con respecto al interés del director por este asunto, contestó lo siguiente: “*J’ai toujours pensé que ma première réalisation porterait sur les bonnes espagnoles: c’était pour moi une sorte de dette d’honneur, un moyen de me délivrer d’un tas de choses*”; en relación a la explotación, aparece: “*En interrogeant ces filles, j’ai constaté qu’elles étaient plus souvent exploitées par leurs compatriotes que par leurs patrons*”. En cambio, casi se rompe una lanza a favor de los patronos al afirmar el director lo siguiente: “*tout en étant assez gentils, tombent plutôt dans la démagogie, le paternalisme, cultivant les idées toutes faites et ne comprenant rien à cet autre monde*”.

Por otra parte, pocos días más tarde encontramos nuevos comentarios sobre este largometraje en *Le Journal du Dimanche*¹⁹⁵⁷, en esta ocasión escritos por Pierre Billard y publicados el 20 de febrero de 1972, quien observó en el film cierta influencia del neorrealismo italiano. Asimismo, si valoramos globalmente los juicios que se hicieron de la película, podemos afirmar que, por lo general, fueron positivos, pues por ejemplo en *France-Soir* (París)¹⁹⁵⁸ Robert Chazal destacó que la cinta alcanzaría cierto público en la medida en que trataba un tema que resultaba de interés para los franceses, así como en *Les lettres françaises* (París)¹⁹⁵⁹ se ensalzó el tono correcto y adecuado de las protagonistas. Sin embargo, también hubo quien creyó detectar alguna torpeza en la dirección, caso de *Valeurs actuelles* (París)¹⁹⁶⁰, si bien añadieron que era un film generoso y maravillosamente interpretado por Ana Belén¹⁹⁶¹.

Al margen de estas críticas en concreto, cabe decir que la propuesta despertó bastante interés en Francia y tuvo cierto recorrido comercial, así como, tal como hemos destacado anteriormente, motivó algunos textos en la prensa referentes al acercamiento que proponía al tema. En ese sentido, resulta fundamental acudir a cuál era la visión que tenía al respecto José Luis Dibildos, pues éste,

¹⁹⁵⁷BILLARD, Pierre: “Españolas en París”. *Le Journal du Dimanche*, 20-02-1972.

¹⁹⁵⁸CHAZAL, Robert: “Españolas en París”. *France-Soir* (París), 15-02-1972.

¹⁹⁵⁹*Les lettres françaises* (París), 01-03-1972.

¹⁹⁶⁰*Valeurs actuelles* (París), 07-08-1972.

¹⁹⁶¹Hemos mencionado algunas de las críticas que, a nuestro parecer, aportan mayor información o los datos más interesantes; sin embargo, existen otras, destacando las siguientes: *L’Express* (París) 07-02-1972; *Le Canard enchaîné* 09-02-1972; *Le Figaro* (París) 17-02-1972; *L’Humanité* 21-02-1972. Por otra parte, el mismo año del estreno se le dedicó un artículo en *Les Cahiers de la Cinémathèque* cuya referencia exacta es la que sigue: HERNANDEZ, Michel: “Des Espagnoles à Paris... accusen”. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núm. 6, primavera 1972.

en la citada presentación y proyección del film en la sala Bataclán¹⁹⁶², dijo lo siguiente: “*Ya sabe usted que, en fin, que cada ser humano, cada español digamos, tiene una sensibilidad distinta, entonces yo con esto no quiero decir que haya llegado a la sensibilidad de todos los españoles, pero sí le puedo asegurar que ha llegado a una gran parte de los españoles y además ha suscitado una serie de polémicas en la prensa, se ha escrito mucho sobre la película en los periódicos, en las revistas...*”. Por tanto, consideraba positivamente el revuelo que generó entre los propios emigrantes, añadiendo que eso era lo que buscaban: “*Entonces se ha suscitado, el tema de emigración que es lo que nosotros pretendíamos, en fin, porque consideramos un deber, como españoles, nos interesan los problemas que nos afectan a nosotros. Creo también que es una de las primeras veces en que el cine español ha hablado de los problemas de los propios españoles, en fin, esto creo que es el valor que tiene*”. Y, a propósito del interés que despertó en Francia, aludió a que hacía poco que el gobierno francés había aprobado unos decretos para mejorar la situación de los emigrantes y, justamente, el Ministro de Estado les pidió la película y la pasó en el ministerio con la asistencia de varios ministros, de tal modo que eso les llevó a creer que “*hemos hecho un pequeño grano de arena, entonces, a suscitar este grave problema, concretamente muchas veces injusto y, en fin, creo que es nuestra pequeña aportación de información respecto a algo muy importante para todos los españoles*”.

A continuación, procede que nos detengamos en ciertos aspectos del propio film en sí, comenzando por valorar una secuencia en concreto y siguiendo por considerar cómo se muestra París y cuál es la imagen que se da de españoles y de franceses. Así pues, para analizar una de ellas hemos elegido la primera de todas, es decir, aquella que corresponde a los créditos y apertura del largometraje, en la medida en que resulta fundamental para el tema que nos ocupa. Ésta atañe a la llegada del autocar en el que viajan varios emigrantes españoles rumbo a París, perteneciente a la línea “Iberbus. Autocares a Valencia”, entre los que se encuentra Isabel, la protagonista. Así, la película comienza con un plano general de este vehículo que el espectador ve transitar por distintas carreteras hasta llegar a París, donde se apean los pasajeros. Resulta especialmente interesante atender a la planificación propuesta por Roberto Bodegas en tanto que toda ella logra hacer evidente, sin necesidad de palabras, la desorientación que sufre la protagonista, tanto en el inmediato momento de su llegada como cuando conoce a la mujer que será su patrona. Además, cuando el autocar para en su correspondiente estación se ve a otros emigrantes ataviados con todo tipo de objetos; por ejemplo, uno lleva en brazos una sandía o una mujer sostiene una paella. También destaca la presencia de un par de monjas que vienen a recoger a una chica emigrada, poniendo en imágenes el rol que desempeñaba la iglesia a la hora de encuadrar a los recién llegados,

¹⁹⁶²Presentación de la película *Españolas en París*, 1972, Radio París / Ramírez del Campo, 14 minutos 32 segundos, referida por vez primera en el pie de página número 1931.

un asunto fundamental y que no aparece en ninguna otra secuencia del film. Además, ésta introducción también sirve para mostrar diversos lugares esenciales de París: los Campos Elíseos, el Arco de Triunfo o Passy, el barrio en el que se encuentra la casa en la que servirá la protagonista y también Emilia, quien la viene a recoger a su llegada. Asimismo, es útil para presentar a Manolo, el chófer de la señora a cuyo servicio se encuentra Emilia, quien las lleva a Passy -el espectador conoce el lugar gracias a un mapa colocado en la calle en el que aparece el nombre-, dejándolas enfrente de la casa en la que ya vive Emilia y donde también vivirá Isabel. Un edificio del que se visualiza el último piso por medio de una panorámica y que corresponde a las *chambres de bonnes*. En esta secuencia también penetran en el inmueble y se muestra al espectador a la portera -una mujer que está harta de las españolas-, así como se aborda la cuestión de las condiciones de horarios y sueldo a la hora de contratar a Isabel. Por ello, Emilia la acompaña al piso de los señores Lemonier, quienes la contratan. Nuevamente, se ve a la protagonista absolutamente acongojada y confusa: no entiende una sola palabra de francés, algo que la contrapone por completo a Emilia, presentada como una mujer muy bien adaptada y que trata prácticamente de tú a tú a la señora Lemonier, pidiéndole un whisky con hielo y Perrier, loando que sea escocés y ofreciéndole un cigarrillo. Esta secuencia también incluye al señor Lemonier, mostrando una imagen del matrimonio como personas que tratarán bien a la protagonista; sin embargo, el marido cree hablarle en español a la joven y, por contra, le dice palabras en italiano, poniendo de manifiesto el problema de comunicación y el desconocimiento mutuo entre españoles y franceses. Todas estas cuestiones que acabamos de destacar se pueden comprender, en cierta medida, gracias a las palabras y a los diálogos; no obstante, es fundamental atender a la puesta en escena ya que es gracias a la organización de los planos y a los movimientos de cámara que se logra transmitir a la perfección las sensaciones de la recién llegada o se percibe la importancia de los espacios, tanto de los Campos Elíseos, que deben atravesar maleta en mano, como del edificio burgués en el que residirán, aunque sea en una pequeña *chambre*. Por todo ello, adjuntamos a continuación un *découpage* de esta primera secuencia en el que indicamos la planificación y qué sucede en cada caso; advertimos, además, que salvo que señalemos lo contrario, la profundidad de campo siempre es elevada y la luz es en clave alta.

Análisis de la primera secuencia del film [00:00:00 – 00:06:44]¹⁹⁶³:

- 1.- Plano general, el autocar que transporta a la protagonista y varios emigrantes avanza lateralmente y es seguido por la cámara mediante un travelling, vislumbrándose a través de los árboles [Fig. 394].
- 2.- Plano general que muestra las mansardas de algunos edificios de París, el lugar donde se encuentran las

¹⁹⁶³El análisis de la secuencia se ha realizado a partir de la copia del film editada en DVD en el año 2004 por parte de Divisa.

“chambres de bonnes” [Fig. 395].

3.- Plano general del autocar que avanza, la cámara lo sigue mediante un travelling.

4.- Plano general del autocar que avanza, se acerca hacia la cámara y ésta efectúa una panorámica [Fig. 396]. El vehículo sale fuera de campo por la izquierda y sólo aparece en el plano una señal de distancia que indica el destino: “París 45” [Fig. 397].

5.- Plano general filmado desde el interior del autocar, justo desde detrás del conductor, para presentar la ruta que efectúan: la señalización indica París y Saint-Ouen [Fig. 398].

6.- Plano general filmado desde el interior del autocar, justo desde detrás del conductor, igual que en el precedente sirve para mostrar el recorrido y ubicar el lugar hacia el que se dirigen.

7.- Plano general filmado desde el interior del autocar, se acerca a un túnel ya correspondiente al interior de la ciudad de París y empieza a recorrer una parte de este paso.

8.- Plano general de una escultura ecuestre.

9.- Plano general en el que se ve al bus salir del túnel correspondiente a los planos 6 y 7.

10.- Plano general relativo al tráfico que hay en los Campos Elíseos, al fondo aparece el Arco de Triunfo de l'Étoile [Fig. 399]. Mediante una panorámica se sigue a un camión y cuando éste sale fuera de campo por la izquierda, al fondo se ve el autocar.

11.- Plano general correspondiente a la llegada del autocar en la estación: “Autocares a Valencia. Renfe Iberbus. Oficina Española” [Fig. 400].

12.- Plano de detalle de la puerta del autocar por la que se ve descender a varia gente: un hombre, una mujer y la protagonista. Todos salen fuera de campo por la parte inferior del encuadre.

13.- Plano general que muestra el autocar frontalmente y vemos a un hombre bajando los equipajes de los viajeros.

14.- Plano medio largo de Isabel, la protagonista. Avanza hacia la derecha, la cámara la sigue mediante una panorámica y se ven dos monjas [Fig. 401].

15.- Plano de conjunto de los emigrantes: de entre todos ellos destaca una mujer que sostiene una paellera.

16.- Primer plano de Isabel.

17.- Primer plano de una pareja.

18.- Plano de detalle de los ojos de una mujer.

19.- Plano medio largo de la protagonista que parece perdida entre la multitud. Una panorámica sigue sus movimientos. Las religiosas que estaban al fondo pasan a primer plano mientras se ve a la protagonista abrigarse.

20.- Plano medio corto de las dos monjas que recogen a una emigrante. Panorámica que sigue el rostro de la protagonista y se difumina el fondo gracias a una poca profundidad de campo. La voz fuera de campo de Emilia la llama por su nombre y ésta aparece en el cuadro por la izquierda. Isabel y Emilia hablan. Emilia le da tres besos y le dice que está muy guapa.

21.- Plano general en el que se ve a Isabel y Emilia cruzar los Campos Elíseos [Fig. 402].

22.- Plano de conjunto de Isabel y Emilia. La cámara realiza un travelling hacia la derecha y aparece Manolo que las espera en el coche del que es chófer. Se presentan. Panorámica de los personajes introduciéndose en el automóvil. El vehículo arranca y le sigue una panorámica, se ve el Arco de Triunfo al fondo.

23.- Plano de detalle de las ventanas del coche, mediante una panorámica se sigue al mismo mientras se desplaza.

24.- Plano general del auto por una calle, seguido mediante una panorámica hasta que aparca. En el aparcamiento pone “Étoile” [Fig. 403]. Todos salen del coche. Éste arranca y se va, ellas dos se quedan con las maletas. Un mapa

nos indica que se encuentran en Passy.

25.- Plano medio largo de ellas dos mirando hacia arriba fuera de campo: miran al edificio en el que trabajan. Emilia le indica que ella labora en el cuarto piso y que a ella la esperan en el quinto.

26.- Plano medio largo de ellas de espaldas a la cámara señalando el inmueble. Por medio de una panorámica hacia arriba se muestra la parte superior de la finca [Fig. 404]. Emilia le indica dónde se alojan: “*Nosotros tenemos las chambres allí arriba, ¿ves? Esas ventanas del tejado*”.

27.- Plano medio largo de Isabel y Emilia en el que abren la puerta del edificio, una panorámica las sigue al penetrar en el interior. Salen fuera del encuadre por la derecha. Vemos a la portera que llama a Emilia en francés: “*Mademoiselle, s’il vous plaît*”.

28.- Plano de conjunto de Isabel y Emilia que abren una puerta interior. Emilia responde en francés: “*Plait il?*”.

29.- Plano medio largo de la portera en el que le comunica a Emilia que los vecinos están molestos con el ruido de la radio de las españolas.

30.- Plano de conjunto de Isabel y Emilia entrando por la puerta, Emilia responde que ya lo sabe.

31.- Plano medio largo de la portera, lamenta la llegada de otra española más (“*Encore une autre...*”) y cierra la puerta.

32.- Plano de conjunto de Isabel, Emilia y la señora Lemonier [Fig. 405]. Se encuentran en el salón del piso de los señores Lemonier. La señora le pregunta a Emilia si Isabel habla francés, Emilia le dice que no y le pregunta a la señora si habla español.

33.- Plano medio largo de Emilia y la señora Lemonier. La segunda responde que desgraciadamente no lo habla. Emilia le indica a Isabel que no hablan ni una gota de español, Isabel está en fuera de campo y por eso se dirige a la cámara.

34.- Plano medio largo de Emilia e Isabel. La primera le dice a la segunda que deberá hablar francés. Isabel responde: “*Debe ser muy difícil*” y Emilia le dice a la señora Lemonier que Isabel comenta que no se preocupe, que aprenderá rápido.

35.- Plano medio largo de Emilia y la señora Lemonier, ésta última les pregunta si quieren tomar algo.

36.- Plano medio largo de Isabel y Emilia. La primera dice que no gracias y la segunda contesta en francés que Isabel no quiere nada, pero que ella tomaría un whisky.

37.- Plano medio largo de Emilia y la señora Lemonier.

38.- Plano de conjunto en el que se ve a la señora Lemonier agacharse para abrir la mesa y sacar de allí la bebida [Fig. 406]. Le pregunta a Emilia a qué se dedican los padres de Isabel. Ésta responde que son agricultores y le dice que supone que su marido se dedica a los negocios, a lo que la francesa responde afirmativamente. Ésta pregunta si Isabel ha trabajado y Emilia contesta que no pero que es la mayor de cinco hermanos y se ha ocupado de la casa, de modo que es perfecta. También pide hielo y Perrier para el whisky.

39.- Plano medio largo de Emilia y la señora Lemonier. La primera le dice que el whisky es escocés. Hablan de las condiciones laborales: la mujer francesa propone domingo libre, una tarde libre a la semana y una jornada de trabajo que termina a las nueve de la noche.

40.- Plano medio corto de Isabel.

41.- Plano medio largo de Emilia y la señora Lemonier. La primera dice que sí, “*en fin, la convention collective*” y le ofrece un cigarro; la otra le responde que no fuma y ella le dice que qué envidia, que ella no tiene voluntad. Una panorámica sigue a la señora Lemonier que se levanta.

- 42.- Plano medio corto de Isabel. La voz fuera de campo de la señora Lemonier destaca que si está de acuerdo puede instalarse esa misma noche y empezar a trabajar a la mañana siguiente.
- 43.- Plano medio corto de Emilia, le pregunta a Isabel: “¿Tú estás de acuerdo?”.
- 44.- Plano medio corto de Isabel que no dice nada porque no ha entendido nada.
- 45.- Plano medio corto de Emilia, que responde por Isabel: “*Isabelle est d'accord*”.
- 46.- Plano medio largo de la señora Lemonier de pie, se muestra educada y acogedora: “*Je voudrais qu'elle se sent comme chez elle*”.
- 47.- Plano medio corto de Isabel: todo el rato parece confusa y perdida. La voz de la señora Lemonier fuera de campo pregunta si 650 francos al mes le parecen suficientes.
- 48.- Plano medio largo de la señora Lemonier, la sigue la cámara mediante una panorámica cuando se sienta. Emilia y ella acuerdan 700 francos al mes.
- 49.- Plano medio corto de Isabel: sigue poniendo expresión de no enterarse de nada.
- 50.- Plano de conjunto de la entrada del piso vista a través del reflejo de un espejo, por eso se ve en diagonal. La pared del fondo está toda ella ocupada por el panel derecho del tríptico de *El jardín de las delicias* (1503-1515) de Hieronymus Bosch. Enfrente hay unas modernas estanterías en las que reposan distintos jarrones [Fig. 407]. Se ve como se abre la puerta y llega el señor Lemonier. La cámara se desplaza mediante una panorámica que sigue al hombre dejando atrás el espejo y se ve a las mujeres colocarse de pie ante su llegada. Su esposa le pregunta si está cansado, él dice que no y ella le indica que ya conoce a Emilia, presentándole a Isabel.
- 51.- Plano medio largo del Sr. Lemonier que aparece frontalmente delante de la cámara e Isabel está de espaldas [Fig. 408]. Su mujer le indica que viene de España y está de acuerdo en quedarse a trabajar para ellos.
- 52.- Plano medio corto de Isabel para reiterar su incompreensión de todo el diálogo [Fig. 409].
- 53.- Plano medio largo en el que el Sr. Lemonier le da la mano a Isabel, diciéndole: “*Molto bene, Isabel*”. Su esposa añade: “*Mon mari adore l'Espagne*”.

En esta secuencia ya se advierte la existencia de una clara voluntad de especificar los lugares concretos en los que acontece la acción, en este caso ubicando en términos urbanísticos el barrio en el que trabajan las españolas protagonistas: Passy, perteneciente al XVI *arrondissement* de París¹⁹⁶⁴. Detengámonos en cuáles son los exteriores que se rodaron en esta ciudad y cuál es la imagen que se ofrece de la capital francesa, pudiendo traer a colación las siguientes palabras del realizador relativas al rodaje: “*Los exteriores los rodamos en París con un equipo mínimo de siete personas y sin ningún permiso. En un día, trabajábamos en tres localizaciones distintas. Luego venimos a Madrid, donde rodamos los interiores en un estudio y con un equipo técnico completo*”¹⁹⁶⁵. Claro está, pues, que debieron rodar en París con gran rapidez al carecer de permiso, aunque ello no es óbice para que en el film aparezcan muchos lugares, casi todos ellos típicos de la vertiente más

¹⁹⁶⁴Por lo que respecta a la presencia de españolas en esta zona, previamente ya hemos citado un libro de obligada consulta como es el siguiente: 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.

¹⁹⁶⁵DELCLÓS, Tomàs: “El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con...”. *Op. Cit.*

turística y, por tanto, icónica de esta urbe. De hecho, si atendemos a las principales secuencias relativas a exteriores, debemos circunscribirnos a salidas que efectúan por la ciudad Emilia y dos hombres a los que seduce; Isabel y Francisca; e Isabel y Manolo. Por lo que respecta a la primera opción, no es de sorprender que los sitios que aparecen resulten turísticos puesto que Emilia conquista a varones españoles fingiendo ser una francesa que chapurrea el castellano, dado que tiene a su servicio una *bonne* de este país. Pues bien, con estos hombres pasea por lugares típicos de la ciudad, de modo que con Fernando -interpretado por José Luis López Vázquez- transita por el puente de Alejandro III [Fig. 410], mostrándose imágenes, casi como si de postales se tratase, de elementos típicos de París: un *bateau mouche* [Fig. 411] o un señor tocando un organillo [Fig. 412].

El otro hombre al que encandila es Plácido -interpretado por José Sacristán-, a quien encuentra en Montmartre mientras éste intenta utilizar un telescopio del mirador para tener una buena vista sobre la ciudad, aunque no sabe que debe colocar un franco para lograr esa visión [Fig. 413]. Éste viaja por negocios con un grupo de hombres de su país y le cuenta a Emilia que por la noche irán a Pigalle a ver un *strip-tease*, otro lugar clásico de la urbe que, en este caso, no aparece pero que encontramos en numerosos films que muestran españoles en la capital francesa gozando de la libertad que les ofrece el país, ya sea visitando o aludiendo a este barrio; valgan a modo de ejemplo largometrajes ya referidos previamente como *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965) o *Amor casi... libre* (Fernando Merino, 1976). A Plácido y Emilia se les ve pasear por la calle dejando a sus espaldas las *Galerías Lafayette* [Fig. 414], otro lugar no menos emblemático, así como el Arco de Triunfo [Fig. 415].

Quizás menos de postal pero muy significativa resulta la salida que efectúan un domingo Francisca e Isabel, pues la primera, que lleva más tiempo en París y a pesar de ser la más inadaptada, le enseña la ciudad a la protagonista de una manera sumamente peculiar: no salen ni tan siquiera del metro para visitarla. Así, vemos como Francisca le muestra a la protagonista un mapa de la urbe en el que se iluminan las líneas de metro para indicarle todo lo que ya ha visitado, comentándole que ella ya no se pierde en París [Fig. 416]. Más tarde, las vemos cautivadas en la estación Louvre contemplando las esculturas que alberga de una virgen y de un dios egipcio. Las dos se sienten muy a gusto allí abajo y es interesante tener en cuenta que cuando Isabel le pregunta a Francisca qué debe estar sucediendo arriba, ésta responde despectivamente que debe haber un gran jaleo, pues su personaje corresponde al de una emigrante de origen rural fascinada por la grandeza de la ciudad y, al mismo tiempo, sintiéndose allí totalmente fuera de lugar y desengañada. No en balde en este mismo diálogo Isabel indica que el metro de Madrid no es tan grande, a lo que la otra contesta que jamás ha estado en la capital española¹⁹⁶⁶. Ambas prosiguen su excursión en el metro viendo

¹⁹⁶⁶Concretamente este diálogo se desarrolla del siguiente modo: Isabel: “*Es más grande que el de Madrid.*” /

distintos lugares de la ciudad a través de las ventanas, mostrando al respecto los puentes del Sena y la Torre Eiffel al fondo. En cambio, otra imagen muy distinta de este medio de transporte es la que se ofrece cuando Isabel acaba de enterarse, por parte de un médico, que se ha quedado embarazada, exhibiendo una perspectiva de los corredores del metro totalmente fría, metalizada y desangelada para acrecentar la sensación de desamparo y aislamiento de la protagonista [Fig. 417-419].

El tercer contexto en el que se muestran exteriores de París corresponde a los paseos que efectúan en varias ocasiones Manolo e Isabel, sobresaliendo al respecto el primero que realizan, en el marco del cual se hacen fotos juntos. En él, visitan la Torre Eiffel y se ve a Manolo tomar una instantánea de la protagonista [Fig. 420] empleando una cámara subjetiva: se escucha su voz en *over* que le indica que se coloque más al centro mientras la cámara se tambalea ligeramente dado que la sostiene y habla a la vez [Fig. 421]. También se hacen fotografías en el Palacio de Chaillot y finalmente le piden a un francés que les haga un retrato a ellos dos juntos enfrente de la Torre Eiffel, pareciendo más bien turistas que emigrantes [Fig. 422]. En otra de las salidas que emprenden salen en coche -él dispone de uno en tanto que trabaja de chófer- y, desde la vía por la que circulan, se ve el Sacré-Coeur, así como también hay un desvío hacia la Porte Pantin [Fig. 423]. Es interesante también destacar que Manolo le cuenta a la protagonista que él vive en Saint-Ouen, en una habitación alquilada nada menos que a un matrimonio de españoles ya muy mayores que llevan viviendo allí mucho tiempo; no obstante, no se indica nada más de esta pareja ni las causas que los condujeron a la capital gala. Otra jornada que comparten acerca al espectador a otro famoso lugar de la ciudad: el museo Grévin, es decir, el museo de cera de París, sito en los Grands Boulevards ubicados a la orilla derecha del Sena. Una ocasión que aprovecha el realizador para efectuar algunos planos peculiares y con cierta ambición estética al jugar con espejos y curiosas composiciones de cuadro. También tenemos que destacar que, en el marco de ese día, para indicar al espectador que ya se ha hecho de noche -esa es la primera noche que Isabel invita a Manolo a su *chambre*-, se efectúa una panorámica que muestra la Torre Eiffel sobre el cielo nocturno.

Otro espacio, mucho menos popular en términos turísticos, aunque fundamental para los emigrantes, es la parada de “Autocares a Valencia. Renfe Iberbus. Oficina española”, un lugar que, como ya hemos señalado, aparece al comienzo del film, pues es donde recalca el vehículo que transporta a la protagonista. Pues bien, esta estación aparece de nuevo más adelante dado que desde allí parte Francisca hacia España, concretando que llegó contenta a París y más lo está ahora que se marcha [Fig. 424].

Francisca: “Yo no he estado nunca en Madrid.” / Isabel: “Y aquí arriba en la calle, ¿qué hay?” / Francisca: “No sé, arriba debe haber un jaleo...” / Isabel: “Bueno, ¿qué te parece París? ¿A que lo estamos pasando bien?”.

Por otra parte, también es preciso destacar un par de enclaves que se mencionan en el film a pesar de que no aparecen, comenzando por el caso de la sala Wagram, un local muy frecuentado por los españoles. Este emplazamiento festivo es citado por Emilia cuando le pide a Manolo que deje de salir con Isabel, pues teme que perjudicará el futuro de la joven que ya está enamorada de él. Éste le contesta que por qué no debe salir con ella y Emilia le responde tal que así: “*Porque no, si quieres desahogarte te vas a Wagram, allí hay muchas españolas, pero con Isabel no*”. El otro espacio que se trae a colación es la iglesia de Saint-Philippe, pues cuando Isabel y Francisca le preguntan a Emilia si quiere acompañarlas a misa un domingo, ésta les responde, mientras se está haciendo rayos UVA, que ella va por la tarde a Saint-Philippe, algo que el espectador percibe claramente como una excusa [Fig. 425]. En cualquier caso, se refiere a Saint-Philippe-du-Roule, un templo ubicado en el 154 de la rue du Faubourg-Saint-Honoré, es decir, en el VIII *arrondissement*, relativamente cerca de donde viven y trabajan en la medida en que limita con el XVI por el oeste y está próximo a algunos sitios que también aparecen en el film, aunque sea de refilón, como son la Opéra Garnier o el boulevard Malesherbes. Con respecto a esta cuestión de los espacios, Bruno Tur puntualiza, con muy buen tino, que la cinta presenta algunas ausencias en relación a los lugares típicamente frecuentados por la comunidad española, refiriéndose al respecto a la iglesia española de la rue de la Pompe, a la avenue des Ternes o a la Salle Wagram, aunque esta última sea mencionada¹⁹⁶⁷. Sin embargo, no se puede pasar por alto un aspecto al que ya nos hemos referido previamente en este estudio: la decisión de insertar en el film una alusión a los cursos que existían destinados a las patronas para que aprendieran a relacionarse adecuadamente con sus criadas. Además, lo hace denominándolos “Pompe Service”, clara referencia a modo de homenaje y cita a la rue de la Pompe, esencial para las españolas [Fig. 426].

Si bien todo lo comentado corresponde a emplazamientos exteriores, un sitio fundamental para las emigradas eran las propias *chambres de bonnes*, unos microcosmos que, tal como ya dijimos en su momento, alcanzan un gran protagonismo en la propuesta *Le long voyage d’Esperanza* (Claude Souef, 1975) o también gozan de una importante presencia en *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6ème étage, Philippe Le Guay, 2010). Pues bien, en la realización de Bodegas estos espacios aparecen en varias ocasiones, mostrando la habitación de Isabel, la de Dioni y la de Emilia. Todas ellas tienen una superficie muy escasa, los techos inclinados a causa de su condición de buhardillas y, por lo que respecta a la decoración, todas tienen colgadas en las

¹⁹⁶⁷Exactamente dice lo siguiente al respecto: “*On s’étonne que d’autres lieux soient absents, mais on sait que le film, réduit dans sa durée, ne pouvait tous les contenir: l’église espagnole de la Rue de la Pompe, la promenade de l’avenue des Ternes n’apparaissent pas. La salle Wagram où les Espagnols aimaient danser le dimanche après-midi, et que Bodegas fréquentait par ailleurs, est évoquée une fois par Emilia, comme si le réalisateur avait refusé que ce lieu emblématique soit absent*”, en TUR, Bruno: “Españolas en París ou la solitude des ‘bonnes à tout faire’ espagnoles à Paris”. *Décadrages*, núm. 14, 2009, p. 73.

paredes cosas relativas a Francia. Así, Isabel tiene encima de la cama un mapa de París, en el cabezal cuelga una imagen con barcos de distintas regiones francesas y detrás de la puerta se encuentra un paisaje cuyo pie de imagen indica que es Francia [Fig. 427-429]. Dioni, por su parte, también tiene carteles relativos a este país, así como una fotografía de su novio, emigrado en Stuttgart, pegada a la pared [Fig. 430]. En la habitación de Emilia hay un par de carteles relativos a los cabarés parisinos donde se bailaba el cancan y una imagen de una plaza de toros francesa [Fig. 431-432]. En ninguna de ellas falta, claro está, la radio, esencial para los emigrantes, así como también en una secuencia se aprecia que el futuro marido de Dioni le dedica por este medio una canción española. De igual modo, esta mujer sube cada domingo a su *chambre* a los niños de la familia para la que trabaja a comer chocolate con churros [Fig. 104]. A pesar, pues, de los carteles e imágenes francesas, esa área es la que les permite preservar su cultura, hablar su idioma, escuchar la radio en castellano y reunirse en su tiempo libre. A Isabel también le sirve su *chambre* para los encuentros que tiene con Manolo, debiendo destacar al respecto la ironía con la que Bodegas tiñe de elementos franceses una secuencia en la que ambos van a tener relaciones y, para pasar inadvertidos, él enciende la radio donde se escucha nada menos que “La Marsellesa”. La cámara, después de mostrarlos a ellos dos, realiza una panorámica por encima del plano de París que reposa en la pared donde se apoya la cama. Igualmente, también se puede ver a la protagonista planchar dentro de su pequeña habitación, así como hacia el final del film es allí dentro donde coloca la cuna en la que duerme su bebé. El sexto piso, por tanto, es el lugar en el que se desarrollan sus vidas al margen de su empleo, pues aunque esté en el mismo inmueble en el que trabajan, ese lugar es suyo, así como también tienen espacios comunes como son los pasillos que dan a las *chambres*, el lavabo o un lavamanos, todos ellos mostrados en repetidas ocasiones [Fig. 433-434]. A diferencia de otros títulos y de la propuesta francesa de Philippe Le Guay, no se comenta nada al respecto de la insalubridad de esas últimas plantas.

Ya para terminar con el análisis, el único aspecto que resta por estimar es el tratamiento ofrecido de ciertos temas clave relativos a la emigración española: cómo se presentan los tópicos asociados a los españoles, cuál es la imagen que se transmite de los franceses, cómo se considera la mayor libertad de la que se gozaba en Francia y cómo se valora la emigración. Por lo que respecta a la primera cuestión, cabe decir que resulta fundamental al respecto el personaje de Emilia, una mujer que partió de Sigüenza a París con un hombre casado que, al cabo de poco tiempo, se reconcilió con su esposa y ella se quedó allí sola trabajando como *bonne*. Domina el francés a la perfección, tiene una gran seguridad que ya demuestra en la primera secuencia correspondiente a la que hemos analizado, les habla de tú a tú a los franceses y cree haber adoptado admirablemente sus modales. Tanto, que se coloca una peluca, se viste lo más moderna posible y se permite preñar a los españoles que encuentra por la calle y que acuden a Francia por negocios. De esta manera,

gracias a esta distracción, logra evadirse de su realidad cotidiana e invierte los papeles: se hace pasar por una burguesa originaria de Nantes, administradora del negocio de viñedos que tiene su madre y poseedora de una *bonne* española a su servicio, motivo por el cual puede expresarse en español, aunque con un marcadísimo acento francés. Además, afirma que veranea en la Costa Brava, un enclave de la zona costera catalana al que también se alude en el film de Le Guay, en tanto que frecuentado por parte de uno de los amigos burgueses del protagonista, concretando como destino Palafrugell. Pues bien, el primero de los embaucados por Emilia es Fernando, un hombre que trabaja en el Ministerio y que, para seducirla, procura explotar todos los tópicos que ella apunta hacia los españoles. Al respecto, destacan conversaciones en las que ella le indica que España es maravillosa y adora su país, a lo que él responde que él adora las francesas. Ella también comenta que los españoles son peligrosos y él que las francesas son un gran invento. Igualmente, se mencionan asuntos relativos a las actitudes y costumbres, pues si bien Fernando le dice que la mujer francesa es muy independiente, Emilia aprovecha la ocasión para dejar caer que ella a veces está muy sola en su condición de divorciada. Él se encarga, además, de explotar el orgullo que siente de ser español y alude a los quehaceres que realiza para su país, citando el desarrollo y aduciendo que “*Los problemas de hoy son los socioeconómicos*”, afirmando lo siguiente: “*Soy un simple economista al servicio del desarrollo de mi país*”. Esta misma conversación es la que permite loar la labor que desempeñan las *bonnes* para España, sosteniendo Fernando que más como ellas harían falta en tanto que contribuyen positivamente a la economía española¹⁹⁶⁸. Comenta también, en tono encomiástico, que lo que sucede es que Europa no conoce a los españoles, a lo que ella responde de este modo: “*No crea usted, Fernando, aquí les conocemos muy bien: el Cordobés, el Real Madrid, García Lorca...*”. Ello motiva que el español recite un fragmento del poema “La casada infiel” del *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca; ella le responde, nada menos, que lo siguiente: “*Es usted como un gitano, Fernando*”. En otra secuencia posterior, Fernando regresa a París a visitarla nuevamente y le regala un abrigo de pieles. Esa noche la pasan juntos en la casa donde sirve Emilia, aprovechando que la señora se ha ido de vacaciones y puede fingir que el lugar es suyo. La ocasión sirve para exponer otra retahíla de tópicos que acercan a José Luis López Vázquez al rol que desempeñó en numerosas comedias, mostrándolo vestido con la bata de la señora y aludiendo a la austeridad española (“*¿No has oído hablar de la austeridad española? Pues eso soy yo, un austero*”), así como ella menta al Cid Campeador para decirle que es incansable¹⁹⁶⁹. En relación al otro hombre que seduce, Plácido, cabe decir que en esas secuencias aparecen menos

¹⁹⁶⁸Esta conversación ha sido transcrita previamente en la presente investigación, véase al respecto el pie de página número 1109.

¹⁹⁶⁹La conversación, que bien podría parecer sacada de alguna comedia de Lazaga, se desarrolla en los siguientes términos: Emilia: “*Eres incansable.*” / Fernando: “*Mi descanso es pelear.*” / Emilia: “*¿Como el Cid Campeador?*” / Fernando: “*Sí, pero yo quiero ganar mis batallas mientras estoy vivo.*” / Emilia: “*¿Otra más? Nuestro vino Muscadet, una de las pocas viñas que mamá no se dejó en la ruleta.*”

tópicos al respecto, si bien cuando él le comenta que tiene una novia formal, Julita, con la que va a casarse, ella le contesta “*Sí claro, el honor de los españoles*”.

Pero no sólo a propósito de Emilia aparecen estos estereotipos, pues también se aborda cómo tratan a los emigrantes los españoles acaudalados que visitan París para sus negocios, en el marco de una secuencia en la que igualmente hay alusiones a la gastronomía española. Nos referimos a la visita de los señores Soto de la Cañada a casa de los Lemonier, debiendo precisar de antemano que los patronos a los que sirve Isabel siempre se han presentado como gente amable para con ella, algo que ya se aprecia en la secuencia inaugural valorada anteriormente. A pesar de que al comienzo piensen que no sabe ni qué es la electricidad y que el hombre le hable en italiano creyendo que es español, este desconocimiento no supone en ningún caso un desprecio hacia ella sino, meramente, ignorancia. Muy distinto resulta este matrimonio español que les visita, pues la mujer, interpretada por Emma Cohen, es absolutamente altanera, soberbia y trata con desdén a la protagonista, pues ni tan siquiera le quiere dar la mano y le pregunta con total menosprecio de dónde es. Pues bien, en ese encuentro el señor Lemonier alude a un gazpacho que comió en Marbella, así como sirven una tortilla española, algo que la señora Soto de la Cañada rechaza sosteniendo que engorda demasiado. Más humillada se siente todavía Isabel cuando, en lugar de una botella de Barón Rothschild, entiende que quieren sólo un vaso de vino tinto; además, mientras va a buscarlo, escucha que hablan de su sueldo. Con esta secuencia se pone de manifiesto que los franceses podían tratar mejor a los españoles de lo que lo hacían los propios compatriotas que se dirigían a París por negocios, despreciando a los emigrantes. También es preciso mencionar que la señora Soto de la Cañada sostiene que hoy en día es necesario ser una princesa para tener una *bonne* española, puesto que cada vez es más complicado, añadiendo que éstas han perdido el gusto por servir y prefieren trabajar en fábricas. Y no se queda ahí, sino que declara que con el trato que les dispensan los franceses las consienten demasiado y ellas se vuelven caprichosas.

Por lo que atañe a la mayor libertad de la que gozaban los españoles en Francia, sobresale la cuestión sexual, considerada por medio de pequeñas anécdotas (Emilia conoce a Fernando cuando éste hojea la revista *Lui* en un quiosco, Plácido y sus compañeros de empresa tienen previsto ir a Pigalle,...) y sobre todo mediante el personaje de Emilia, quien le espeta a Fernando, cuando éste la tutea, lo siguiente: “*Pour se tutoyer, il faut avoir fait l’amour avant*”. También las actitudes de los franceses sorprenden a Isabel, pues se queda impresionada al ver en el metro a una pareja darse un beso y se los enseña a Francisca, quien le responde así: “*pero mujer, eso en el metro se ve mucho*”. En una línea parecida, Emilia comenta que el hombre con el que se fugó a París le dijo que Francia era el país de la libertad. Sin embargo, esta cuestión se aborda de manera más directa mediante la relación que Isabel mantiene con Manolo, indicándole éste que, a pesar de haber salido con francesas y españolas, prefiere a las españolas. En esta dirección sobresale el disgusto que se

lleva al enterarse de que está encinta, indicándole al médico que ella no está casada, a lo que éste le responde en los siguientes términos: “*Casada o no, en Francia tiene usted los mismos derechos*”. Igualmente, cuando le comunica a la señora Lemonier que está embarazada, ésta le pregunta si tiene novio y si es español, diciéndole que tiene prisa y debe irse pero que son cosas que pasan, sin darle tampoco mayor importancia. En España, la misma situación hubiera sido, naturalmente, muy distinta, de ahí que una de las dos mujeres que practican el aborto de manera clandestina le diga a la protagonista, cuando está dubitativa y asustada, lo siguiente: “*¿Quieres volver al pueblo con un niño en los brazos? Te harán un buen recibimiento*”.

La última cuestión que queda por destacar es aquella que tiene que ver con la valoración que emiten, los propios emigrados, de su experiencia migratoria. Debemos comenzar por señalar que las cuatro protagonistas corresponden a cuatro prototipos de mujer muy distintas entre ellas, aunque todas han vivido esta realidad de un modo parecido en la medida en que ninguna termina de ser feliz en París. El ejemplo más claro al respecto es Francisca, quien sostiene que desea marcharse al no haberse adaptado ni aprendido el idioma, mientras que Dioni lo ha soportado mejor para poder ahorrar. Sin embargo, antes de partir le dice a Isabel que no lo ha pasado bien allí y que no se preocupe, que ella también podrá volver algún día y ser feliz. Al marcharse ésta, viene a recogerla su novio, quien vivía en Stuttgart, y cargan el coche a más no poder de electrodomésticos franceses, incurriendo nuevamente en un lugar común cuando su prometido dice lo siguiente: “*técnica alemana, cocina francesa*” [Fig. 435].

Por otra parte, Emilia, a pesar de dominar el idioma, termina trabajando en una peluquería canina y le dice a la protagonista que en vez de servir a las señoras ahora sirve a sus perros. Justamente ella se había planteado anteriormente si se casaría con un rico y regresaría para burlarse de sus paisanos o bien si se quedaría para siempre como una *bonne* al servicio de Francia. Además, cuando Plácido le indica que se plantea emigrar a París, tal como ya lo han hecho amigos suyos, aludiendo a uno que se marchó a Londres y ganó la quiniela, ella no puede sino responderle con un “*no creo que valga la pena*”.

Manolo también muestra cierto resentimiento hacia su condición de emigrado y ello se comunica en una secuencia que corresponde a la noche en la que se entera de que ha dejado embarazada a Isabel. En esa velada él estaba en un bar junto a sus compatriotas escuchando el fútbol por la radio y, después de saber esta noticia, se sube encima de un coche, ubicado delante de unos carteles de la Renault, gritándole y dándole golpes mientras lo insulta y le dice lo siguiente: “*Dime, ¿quién te hace a ti?, ¿Quién?, estas manos, estas son las que te hacen. ¡Cerdo, háblame, háblame, en español, en español, si tú eres tan español como estas manos!*” [Fig. 436].

La protagonista, por su parte, no menciona en ningún momento si desea quedarse o marcharse, si bien sobresale una conversación que mantiene con los señores Lemonier cuando ya sabe que está embarazada: éstos le comentan que su hermana también podría emigrar a París y ella se muestra totalmente horrorizada. Exactamente responde lo siguiente: “¡No, a París, no!, ¡he venido yo!”. Finalmente, allí permanece, habiendo obtenido un contrato en unos grandes almacenes y criando a su hijo como madre soltera, dominando el francés y con una seguridad en sí misma que se refleja en una actitud completamente distinta de aquella que transmitía en la secuencia de apertura [Fig. 437].

Adjuntamos a continuación todos los fotogramas aludidos en el texto:



Fig. 394



Fig. 395



Fig. 396



Fig. 397



Fig. 398



Fig. 399



Fig. 400



Fig. 401



Fig. 402



Fig. 403



Fig. 404



Fig. 405



Fig. 406



Fig. 407



Fig. 408



Fig. 409



Fig. 410



Fig. 411



Fig. 412



Fig. 413



Fig. 414



Fig. 415



Fig. 416



Fig. 417

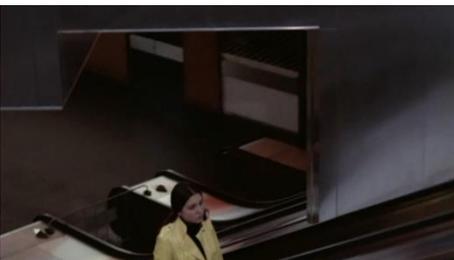


Fig. 418



Fig. 419



Fig. 420



Fig. 421



Fig. 422



Fig. 423



Fig. 424



Fig. 425



Fig. 426



Fig. 427



Fig. 428



Fig. 429



Fig. 430



Fig. 431



Fig. 432



Fig. 433



Fig. 434



Fig. 435



Fig. 436



Fig. 437

5.- CONCLUSIONES

Realizada la investigación, clausuremos el estudio enlazando una serie de ideas que apuntamos en el bloque introductorio en la medida en que, a partir de éstas, podemos remitir a distintas deducciones que hemos podido apreciar al analizar detenidamente los films y los contextos. De hecho, éstas nos conducen a diversas interpretaciones y resultados que ya hemos ido abordado con detenimiento en diferentes apartados, pero valorarlas a continuación, de manera conjunta, nos permitirá dar término a esta tesis doctoral uniendo y subrayando todo este acervo de teorías y resoluciones.

Por consiguiente, comencemos por dar respuesta a todas aquellas preguntas que nos formulamos en la presentación de esta investigación con la finalidad de definir el objeto de estudio y que clasificamos en distintas categorías. No se trata de que las respondamos una por una, de manera individual y escuetamente, sino de resolverlas colectivamente y al unísono, si bien atendiendo siempre a las clasificaciones que propusimos. Por otra parte, además de haber descifrado a lo largo de estas páginas todos estos interrogantes, también hemos verificado la totalidad de las hipótesis que constituyeron nuestro punto de partida, cuestión que atenderemos más adelante.

Si comenzamos por dilucidar las incógnitas con las que delimitamos el objeto de atención de este estudio cabe decir que, de entrada, mencionamos aquellas relativas, de modo general, a la representación cinematográfica de la emigración española hacia Europa. Así, lo primero que nos planteamos es de qué modo el cine español y las cinematografías extranjeras correspondientes a los países que acogían los flujos migratorios procedentes de España han considerado este tema, certificando si existen concomitancias o diferencias entre ambos acercamientos. En ese sentido debemos indicar que evidentemente hay puntos de conexión en la medida en que aquello que se evalúa es lo mismo, es decir, una realidad concreta, aunque claro está que las perspectivas adoptadas no tienen que coincidir necesariamente. De este modo, señalemos que el cine español ha mostrado distintas imágenes de la emigración y ha apostado por diferentes acercamientos en función de los diversos momentos históricos en los que ha tratado este asunto. En otras palabras, claro está que no ha sido lo mismo abordar las migraciones, ya sean de corte económico o político, en un marco dictatorial o democrático, pues no deja de ser un tema complejo y delicado de exponer. Y así es porque, representarlo, entraña, en primer lugar, poner en imágenes una realidad que, en determinados momentos, ni tan siquiera convenía airear y porque, en segundo lugar, conduce a plantear, aunque sea de manera muy leve, el porqué de este fenómeno, pues incluso en caso de omitir la causa se constata que, sólo por el hecho de producirse, alguna razón debe haber. Evidentemente en el contexto franquista resultaba todavía más espinoso, si cabe, abordar la emigración política que la económica, es decir, el exilio; de ahí que, cuando se planteara, siempre se hiciera de un modo que repercutiera positivamente en la ideología del régimen; piénsese al respecto, por ejemplo, en aquellos títulos que aprovechan la evacuación infantil en el marco de la

Guerra Civil española con destino a la Unión Soviética para efectuar duras críticas al comunismo; o bien en aquellos que ponen de manifiesto la posibilidad del retorno de exiliados siempre y cuando no existan cargos en su contra.

No obstante, también la representación de la motivada por razones de cariz económico podía considerarse un tema peliagudo en la medida en que era preciso silenciar las causas que provocaban el desplazamiento de muchos españoles hacia Europa; en caso de mostrarse, jamás se podía apuntar o dejar traslucir el problema agrario o la pobreza de cierta parte de la población que carecía de empleo y de posibilidades de tenerlo, viéndose propulsada al extranjero para poder trabajar y ganar dinero. Durante la Transición y a partir del advenimiento de la democracia estos temas ya se pudieron tratar más de frente, pero claro está que atender este tema en aquel entonces suponía revisitar un asunto clave de un pasado más o menos reciente, aunque ya no se trataba de abordar una realidad candente. En el caso del exilio, supuso el poder ceder la voz a personas cuyo testimonio hasta entonces había sido silenciado o bien crear argumentos en los que se mostrasen, de manera crítica, las experiencias que tuvieron que vivir; en relación a la emigración, a pesar de ser un fenómeno más cercano en el tiempo y todavía vigente, en esas fechas ya se habían alcanzado las cotas de mayor cantidad de desplazamientos y, desde la crisis del petróleo de 1973, ya no volverían a tomar el mismo empuje.

Por ello, resulta significativo atender a las representaciones propuestas por otras cinematografías europeas, pues éstas podían reflejar el fenómeno con mayor libertad y sin todas estas restricciones y cortapisas, de tal modo que les estaba permitido abordar cuestiones impensables para el cine español producido en aquellas fechas. De esta manera, no sólo era factible mostrar las condiciones en las que vivían los españoles en el extranjero, sino también profundizar en las causas que les empujaban a abandonar el país. Es decir, en los films españoles no les vemos viviendo en condiciones de barraquismo o en espacios autoconstruidos que han proliferado como conjuntos de chabolas, algo que, en cambio, podemos visualizar en diversas propuestas documentales, caso, por ejemplo, de *Les immigrés en France – Le logement* (Robert Bozzi, 1970). Asimismo, también estas cinematografías podían mostrar el porqué de la emigración, es decir, cuál era la situación que vivía parte de la población española tanto en términos económicos como en relación a la vivienda, una tesitura que permitió que se filmase en Suiza un producto sumamente crítico, dirigido por un español, como es *Notes sur l'émigration* (Jacinto Esteva, Paolo Brunatto, 1960) y que ocasionó un gran revuelo, escandalizando a las autoridades españolas. Nada tienen que ver las imágenes que muestra con la ideología que transpiran producciones franquistas cuyo tema principal es la cuestión migratoria; piénsese al respecto en una propuesta como es *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1970) en la medida en que el acercamiento que plantea, tanto en relación a la emigración política como a la económica, resulta magistral a tenor de las directrices del régimen.

Así, el exiliado es un hombre que vive amargado en el extranjero porque echa de menos España y, si no vuelve, es porque ya no le quedan allí amigos o familiares vivos, pues nada ni nadie le impediría regresar; los emigrantes, por su parte, tienen unas expectativas muy altas de Alemania y, en cambio, la realidad que allí encuentran les decepciona. Además, se pone especial empeño en subrayar que los motivos por los que partieron se concretan en ganar dinero rápido y en conocer mujeres de moralidad más libre que la de las españolas, descubriendo luego que para obtener rápidamente efectivo tienen que someterse a un duro pluriempleo y no consiguen nada más que fracasos con las mujeres. En definitiva, echan de menos España y prevalecen las máximas de “como en casa en ningún sitio” y “menosprecio de corte y alabanza de aldea”.

Por todo ello, en cuanto a si existe o no una concordancia entre el contexto real de la emigración y la representación que de ello proponen los films, sostenemos que, si bien la cuestión migratoria era un asunto que estaba en la esfera pública y, por consiguiente, se optó por reproducirla en determinados casos, la imagen transmitida siempre debía tener consecuencias positivas para la ideología franquista y, por supuesto, jamás ponerla en cuestión. Por tanto, resulta de extremo interés cotejar la imagen que el cine nos brinda de la emigración y el contexto real en el que ésta se produce, pues claro está que se omiten las causas que la provocan o se dulcifican numerosos asuntos en pos de reafirmar y redundar en los puntos de vista del régimen. En esta dirección resulta ejemplar pensar en ciertos productos propagandísticos como una entrega de la revista *Imágenes*, concretamente la número 942 titulada “Trabajadores españoles en Alemania” (1963); o los números 1047B (1963) y 1193^a (1965) del NO-DO. En ellos se ponen de manifiesto, entre otros temas, tres que se antojan fundamentales: se subraya la buena consideración de la que gozan los operarios españoles en el extranjero, concretamente en Alemania; se insiste en la gran añoranza que éstos sienten por la tierra, todavía acrecentada en unas fechas tan señaladas para estar con la familia como son las navideñas; y se revisten con la presencia de personalidades españolas vinculadas al Instituto Español de Emigración (IEE) o cargos diplomáticos, todo ello en pos de subrayar la oficialidad de los eventos. De hecho, la voluntad propagandística y la precisión con la que se tratan estos temas son muy acusadas, de ahí que si bien al comienzo de esta investigación nos planteamos de qué modo se mostraron las causas que provocaban la emigración, en el caso de los films franquistas, tal como acabamos de comentar, se tenía sumo cuidado en abordar la emigración de tal modo que jamás implicase emitir crítica alguna hacia la economía española; todo lo contrario, quienes se marchaban lo hacían para conseguir dinero rápidamente pero no porque no hubiera empleo en España, descubriendo en el extranjero que en su tierra se vive mucho mejor y sintiendo un acuciante deseo de regresar cuanto antes. Así las cosas, podemos contestar afirmativamente a otro de los interrogantes que surgieron al inicio de este estudio y que se formalizaba en si el cine se había empleado como vehículo de propaganda para alentar o disuadir a los españoles a emprender la

emigración, siendo evidente que esta opción nunca se contempla como un imperativo o como una experiencia fácil y positiva, si bien es cierto que se tiene cuidado en señalar que, en caso de optar por ella, es fundamental emigrar de manera legal, es decir, encuadrados dentro de los mecanismos estatales que la regulaban y que se concretaban en el papel que desempeñaba el IEE. Este asunto aparece, nuevamente, en relación al film *Vente a Alemania, Pepe*, donde se insiste en la necesidad de tener los papeles en regla para evitar caer en las manos de personas que extorsionan a cambio de trabajo; asimismo, también los canales oficiales se manifiestan en otros títulos, piénsese al respecto en *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963), aunque el protagonista no pueda emigrar por un problema de salud, detectado precisamente en una revisión médica encuadrada en las gestiones que entrañaba la partida legal.

Otra cuestión que nos planteamos giraba en torno a cuáles eran las intencionalidades que existían a la hora de mostrar u ocultar determinados asuntos, una pregunta que no es factible contestar de manera general en la medida en que los fines que había tras estas representaciones estaban ligados, como no puede ser de otro modo, a sus respectivos momentos de producción. Ello resulta muy evidente si pensamos en el tema del exilio, pues durante un tiempo sólo apareció la figura del exiliado en las películas para mostrar que, a causa de sus malas compañías, le aguardaba un trágico final, mientras que no fue prácticamente hasta la década de los setenta en adelante que pudieron convertirse en personajes secundarios que no eran ni criminalizados ni resultaban víctimas de criminales, traidores u opositores al régimen; piénsese, entre otros, en títulos como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974), *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975) o *El mar y el tiempo* (Fernando Fernán-Gómez, 1989). Por ello, del mismo modo que a propósito de la emigración económica sobresale el ya citado film de Jacinto Esteva en la medida en que, dado que se realiza en Suiza, el cineasta puede abordar de frente y sin tapujos este fenómeno, en relación al exilio es especialmente significativo *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), pues está rodado por españoles exiliados en México y plantea, a partir de los recuerdos de quien entonces era una niña, la violencia que entrañó la Guerra Civil española y el trauma psicológico que supone el posterior regreso.

A partir de todo lo comentado, se hace evidente que, necesariamente, existen diferencias entre el tratamiento que ha podido ofrecer el cine comercial y aquel realizado al margen de la industria, en la medida en que el segundo estaba liberado de todas las constricciones que venimos de comentar y ello permitió que existan propuestas más críticas o que ahonden en cuestiones políticas. Entre otros, sobresale al respecto un título como es *Mitin de Montreuil* (Pere Portabella, Carles Durán, Manuel Esteban, Brigitte Dornés, colectivo Dynadia [París], 1971), interesante por diversas cuestiones y, en relación a nuestro estudio, resulta especialmente significativo al mostrar a una congregación de españoles formada tanto por exiliados como por emigrantes políticos,

evidenciando la cercanía entre ambos, aunque muy frecuentemente se han estudiado como categorías distintas. No se debe olvidar, sin embargo, que la diferencia esencial entre unos y otros reside en la motivación de partida; no obstante, todos ellos conformaban la totalidad de españoles residentes en el extranjero. Claro está que también existen divergencias entre los acercamientos planteados desde el ámbito de la ficción y desde la no ficción, pues más allá de la distinta naturaleza de estas opciones, también ha habido fechas en las que una ha primado de manera notable por encima de la otra. Así, por lo que respecta a las representaciones sobre el exilio, en fechas recientes se ha realizado un aluvión de propuestas enmarcadas en el terreno de los reportajes y documentales, mientras que, si bien existen películas de ficción, estas son muy inferiores en términos cuantitativos. Igualmente, de un tiempo a esta parte también se han ofrecido varios films que, desde la no ficción, han atendido a la emigración económica española hacia Europa, aunque jamás han logrado cifras parecidas; por otro lado, se siguen produciendo películas que, en clave de ficción, se acercan a ello. En cuanto a las ficciones extranjeras, si bien es cierto que, en varias ocasiones, en películas no dedicadas a la emigración española propiamente aparecen personajes españoles, por lo que respecta al documental existen muchas producciones dedicadas íntegramente a ello y, por consiguiente, son las que abordan con mayor detalle y detenimiento la cuestión. En ellas se articulan testimonios de personas que exponen sus experiencias y comparten el porqué de su partida, su adaptación en el país extranjero o su deseo de volver o permanecer allí, entre otros asuntos.

A consecuencia de todo lo comentado, resulta complicado, por no decir imposible, contestar de manera taxativa cuál es la imagen que el cine ha dado de la emigración española, pues es preciso contextualizarlo en el caso de cada cinematografía y, luego, tener presentes toda una serie de variables fundamentales que ya hemos ido destacando tales como en qué momento se han realizado las propuestas, si se han producido dentro o fuera de los márgenes industriales, si lo han abordado desde la ficción o desde la no ficción, si tenían o no una voluntad propagandística, quién las ha dirigido y qué relación guarda con la experiencia migratoria, etc. Hacerlo de otro modo supondría incurrir en reduccionismos o emitir valoraciones sesgadas, aunque ello no debe mermar los ánimos a la hora de estudiar este asunto sino todo lo contrario; es decir, aproximarse a un fenómeno complejo requiere hacerlo con detenimiento, con las precisas contextualizaciones y, por ende, teniendo un panorama global completo en el que ubicar una mirada cercana y atenta a todos los detalles. Sin embargo, al margen de no poder resumir en unas pocas líneas cómo el cine ha representado a los emigrantes sin caer en simplificaciones o banalizaciones, sí que es cierto que en el corpus fílmico que tiene que ver con la emigración en general -y con la emigración española en particular- detectamos una serie de temas o lugares comunes que muchas producciones, sea cual sea su intencionalidad o momento, suelen abordar. Exactamente nos referimos a tres asuntos: la cuestión del retorno, la nostalgia que sienten aquellos que partieron y la voluntad de preservar la

cultura del país de origen. Así pues, aparte de la ideología que subyace detrás de los films e independientemente de su momento de producción o de si son o no ficciones, el asunto del volver o permanecer fuera de la patria es sin duda un tema fundamental para el emigrante y así lo refleja el cine. Asimismo, la melancolía y la pena que sufren al vivir lejos de su tierra también es una componente muy habitual, pues tanto si el emigrante no puede o no quiere regresar por asuntos políticos, o debe permanecer un cierto periodo de tiempo lejos de su país por razones de corte económico, la añoranza siempre se deja entrever en las películas, unas veces constituyéndose en asunto clave, otras de una manera más tangencial. Este tema nos lleva a la tercera cuestión mencionada, a saber, al deseo expreso de mantener viva su cultura, ya sea por medio de llevarse recuerdos, fotografías o postales, ya sea consumiendo productos del país de origen o juntándose con personas con las que podían hablar en español, compartiendo recuerdos de la patria o las novedades que se conocen por medio de la radio o televisión. Por ello, también sobresale en muchas ocasiones la importancia del asociacionismo, pues la reunión con los paisanos normalmente entraña subsanar estas carencias, posibilitando a los emigrantes reunirse entre ellos y compartir momentos de ocio al calor de la música española, cantando, bailando, cocinando paellas o cocidos, conversando sobre la patria o intercambiando recuerdos, sueños y expectativas.

Igualmente nos planteamos un tema que se antoja fundamental y que pasa por considerar si, en términos generales, existe o no una proporcionalidad numérica entre la cantidad de inmigrantes españoles que acogieron ciertos países y la cuantía de films que produjeron sus respectivas cinematografías dedicados a este tema o que incluyeran presencia española; dicho de otro modo, se trata de ver si los territorios que albergaron mayor número de españoles realizaron más films en los que aparecían personajes españoles o directamente dedicados a la emigración española, en detrimento de aquellos en los que éstos tuvieron una presencia más puntual o anecdótica. La respuesta es que sí que, en cierta medida o, por lo menos en términos generales, existe tal equivalencia, pues básicamente Francia y Suiza son los países que abordaron en más ocasiones esta emigración y han integrado más veces a personajes españoles en sus películas, aun cuando éstas nada tengan que ver con este fenómeno en concreto. En el caso francés es evidente que, a causa de la cercanía territorial, la presencia española en el país ha sido prácticamente una constante desde tiempos muy lejanos; la emigración, como tal, ya alcanzó un peso muy notable en el siglo XIX, de modo que ya existía una comunidad española allí asentada y, por tanto, muchos son los films que reflejan estas conexiones o evidencian la presencia de algún español en ese territorio. Además, si a ello le añadimos el exilio republicano, claro está que la aparición de españoles en las pantallas alcanza una cuota muy elevada. Todos tenemos en nuestro imaginario visual el capítulo de la Retirada y el triste y lamentable cruce de la frontera por parte de los civiles, así como su paso por los campos de internamiento, alojados en pésimas condiciones. Sin duda, tanto la fotografía como

los noticiarios se encargaron de legar un rico testimonio de este éxodo hacia Francia tras la caída de Cataluña al término de la contienda, del mismo modo que posteriormente muchas de las realizaciones que se han aproximado al exilio han abordado estos episodios o se han focalizado en la presencia española en Francia. Ya sea en films de ficción en los que se muestran los campos de internamiento o la implicación española en la Resistencia, ya sea en realizaciones de no ficción que ceden la palabra a personas que se exiliaron en el terreno galo y que rememoran la Guerra Civil española y su partida, la preeminencia de Francia, por lo que respecta a la producción de films sobre el exilio, es más que evidente en relación a las otras cinematografías extranjeras. De hecho, tiene mucho peso al respecto la tercera generación de españoles exiliados, sobresaliendo el papel que han desempeñado los nietos de éstos a la hora de revitalizar la memoria de sus abuelos y la voluntad de que éstos leguen su testimonio a las generaciones venideras.

Al margen del exilio y a propósito de la emigración económica, también este país ocupa una posición muy aventajada, pues diversos films de fechas anteriores a la década de los años sesenta ya muestran la presencia española en su territorio. De hecho, tanto producciones españolas como francesas de décadas muy anteriores incorporan personajes de nuestra nacionalidad residentes en el Hexágono; valga a modo de ejemplo un título fundamental como es *Toni* (Jean Renoir, 1934). En cuanto al periodo de auge de la emigración económica, también numerosas películas reflejan españoles en este país trabajando en todos los sectores laborales, debiendo destacar dos cuestiones relevantes: los films que muestran españoles que optaron por la emigración temporera, empleados por ejemplo en la vid, y aquellos que se aproximan a la emigración femenina. Esta segunda opción ha dado lugar a muchos títulos que no tienen parangón en las cinematografías de otros países, pues la figura de la *bonne* española aparece en copiosos títulos y llegó a convertirse, en ciertos casos, en la protagonista absoluta de films dedicados íntegramente a este fenómeno. Pensamos al respecto, entre otras, en una propuesta de nuestro país como es *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) o en la francesa *Le long voyage d'Esperanza* (Claude Soeuf, 1975), por lo que atañe al ámbito de la no ficción, o en *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6ème étage, Philippe Le Guay, 2010), por lo que concierne a la ficción.

El caso suizo también tiene un lugar muy destacado en cuanto a la imagen que proporciona de la emigración económica española de la segunda mitad del siglo XX y presenta una diferencia sustancial: si bien tanto la cinematografía española como la gala muestran en numerosas ocasiones a españoles emigrados a Francia, en relación a Suiza son más bien pocos los films españoles que lo reflejan, mientras que, en cambio, el cine suizo ha incorporado varias veces a personajes de nuestro país.

En relación a la representación de la emigración española con destino a Alemania, podemos

decir que sucede exactamente lo inverso al caso helvético: muchos son los títulos españoles en los que se alude a la partida hacia este país; sin embargo, la presencia española en la cinematografía alemana es mucho más limitada. Es más, podemos afirmar que en la esfera pública española de los años sesenta y setenta Alemania era el destino predilecto a la hora de plantear la emigración, calando muy fuerte la idea del “milagro alemán”, un asunto que sin duda reflejan muchas producciones españolas. De este modo, proliferan en nuestro cine los personajes a los que les ronda por la cabeza emigrar y, sin darle más vueltas, el primer país que les viene en mente es Alemania, así como muchos son los que aluden y citan a amigos que han partido a este territorio.

Siguiendo en la senda de la proporcionalidad de films que lo abordan en función del peso que en ellos tiene la presencia española, es obligado referirnos al caso británico, pues si bien es cierto que hubo una corriente migratoria de españoles que allí se dirigieron, su visibilidad en el país quedó más difuminada en la medida en que la mayoría de ellos trabajaron en el sector servicios, fundamentalmente en hostelería y restauración, aunque más adelante también en el sector hospitalario. De este modo, al no laborar en la industria, tampoco había gran cantidad de obreros españoles; también hubo quienes partieron so pretexto de estudiar y aprender el idioma, de modo que el tejido español cobró unas características cuanto menos bastante singulares. Su presencia, tanto en el cine británico como en el español, resulta mucho más limitada que aquella con destino a Francia, Suiza o Alemania; no obstante, precisemos que en relación a la imagen que el cine español está ofreciendo de la emigración española actual, Alemania ocupa el primer puesto y el Reino Unido el segundo, siendo con diferencia los lugares que aparecen con mayor frecuencia. El exilio o la emigración de españoles hacia otros países europeos siempre fue más puntual y jamás alcanzó cifras tan altas como en los países mencionados, de ahí que el cine, ya sea el español o el de otras geografías, aluda a su presencia en menor cantidad de títulos.

Además, también en relación a cuestiones de representación cinematográfica nos planteamos si ha habido algunos momentos especialmente señalados en los que el cine español haya abordado la temática migratoria. A propósito del exilio debemos decir que, si bien es cierto que aparecen personajes exiliados por razones políticas en algunos títulos franquistas, sobre todo fue a partir de la Transición cuando éstos atesoraron una gran atención. Sin duda, en el contexto democrático se puso un especial interés en recuperar su memoria y se gestaron múltiples iniciativas que, hasta día de hoy, han querido reivindicar su memoria, encuadrándola dentro de una más general que correspondería a la de los vencidos. Por lo que respecta a la emigración económica, al tratarse de un tema menos espinoso, sí que existen varias producciones realizadas en el contexto franquista que depositan una atención pormenorizada al tema, aunque siempre con el tiento necesario para no poner en cuestión el buen funcionamiento y gestión de la economía estatal. Claro está que, en un marco democrático, ha habido mayor libertad y se han realizado diversos documentales con el fin

de recuperar este capítulo de nuestra historia, ahondando en los porqués del fenómeno y en la dureza de ciertas situaciones que tuvieron que experimentar quienes se vieron obligados a abrirse camino en el extranjero. Todo ello nos conduce a otra de las preguntas que nos formulamos, consistente en señalar cuáles debían ser las trabas impuestas por la censura y la administración en relación al tratamiento de este tema; estamos, claro está, ante una cuestión clave y que hemos considerado en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio. Dado que la partida de españoles a Europa, ya fuera por razones políticas o económicas, era algo que suponía abordar cuestiones de índole política, económica o social, se tenía que ser muy prudente a la hora de representarlo y no transmitir una imagen negativa del país; en caso contrario, los films encontraban numerosos escollos y, o bien pasaban por el tamiz impuesto, o bien quedaban varados. Ello se hace muy evidente al consultar expedientes de censura, pues las comisiones ponían especial atención a la hora de evaluar si el tratamiento del tema era correcto o no y si la imagen que se prodigaba del país era suficientemente positiva. Pero, además, se trataba de un asunto cuya representación resultaba a menudo delicada incluso en términos de cómo era recibido por la propia comunidad emigrada, pues ésta se mostraba muy crítica ante las imágenes que al respecto mostraba el cine en función de si éstas eran acordes o no a sus propias vivencias. Este aspecto lo hemos podido detectar en el caso de la acogida que tuvieron varios films y, al respecto, destacan sobremanera los casos estudiados en detalle de *Españolas en París* y *Vente a Alemania, Pepe*, pues a raíz de la proyección de ambos se generaron una serie de quejas emitidas por la comunidad española emigrada; en el primer caso, las elevaron a las autoridades para intentar frenar la exhibición de la película; en el segundo, se produjeron enconadas discusiones en la prensa española entre varios emigrantes acerca de cómo la realización presentaba la experiencia y cómo ellos mismos la habían vivido. En consecuencia, creemos que es interesante valorar cómo ha funcionado la recepción de las películas adscritas a este tema, pues se certifica la polémica que generaba el tratar de un modo u otro el fenómeno migratorio y se verifica que era un asunto delicado no sólo al parecer de las autoridades censoras, sino que también engendraba ciertas preocupaciones entre la propia comunidad emigrada.

Sin embargo, claro está que el tratamiento que se ofrecía resultaba especialmente problemático cuando la emigración era un tema de plena actualidad, de ahí que sea significativo plantear las diferencias que existen entre las representaciones coetáneas y aquellas realizadas a posteriori. Tanto los films que proponen reconstrucciones históricas como los documentales que ceden la palabra a individuos que vivieron en primera persona la emigración, pueden proponer acercamientos al tema con mayor profundidad y exponer cuestiones que, bajo el franquismo, jamás habrían podido ver la luz. Además, claro está que el paso del tiempo ha permitido tomar la distancia precisa para poder juzgar los hechos como es debido y los propios testimonios tienen una perspectiva más clara sobre cómo han sido sus experiencias migratorias, pudiéndolas examinar de

una manera más ponderada y hacer un balance más completo sobre sus vivencias. Además, en esta dirección de lo que no se podía decir y que, por tanto, sólo ha sido planteado posteriormente, sobresale el título *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez, 2004), en el cual se contrasta lo que cuentan los testimonios de quienes vivieron en Alemania con las imágenes que proporcionaba el NO-DO, totalmente distintas a la realidad.

Asimismo, resulta especialmente significativo interrogarnos acerca de qué relación existe entre el carácter ficcional y testimonial de los films que se aproximan a este tema, pues en ocasiones estas dos opciones de acercamiento coinciden o divergen en sus perspectivas y puntos de vista. Claro está que a menudo ciertas ficciones han tergiversado la realidad del exilio político o de la emigración económica, algo que se advierte al leer bibliografía sobre el tema o, incluso, al escuchar los testimonios que aparecen en documentales en torno a este fenómeno. A veces, incluso ha habido denuncias ante ciertos planteamientos propuestos desde la ficción en la medida en que se estimó que no respondían a lo que sucedió; piénsese al respecto, por ejemplo, en algunas quejas que se pronunciaron a propósito de títulos como *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) o *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010). Mencionamos estos dos casos expresamente en tanto que, en ninguno de ellos, no había voluntad alguna de tergiversar los hechos, sino que simplemente por razones argumentales se optó por determinadas soluciones que despertaron animadversión entre alguna persona que había vivido los hechos. Ello demuestra, por tanto, que incluso tanto tiempo después de que se produjera el exilio al término de la guerra, se trataba de un tema muy sensible para quienes lo vivieron y suscitó ciertas polémicas según el tratamiento que se le dispensara. En cambio, un título como es *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014) fue muy bien valorado por quienes habían vivido la emigración; sin embargo, no fue tan bien acogido por la crítica cinematográfica como lo fue su precedente *Un franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006). Además, la propuesta mencionada en último lugar nos lleva a plantear la cuestión del uso de testimonios en la génesis de los films de ficción, pues el cineasta destacó que efectuó entrevistas a españoles que emigraron al cantón de St. Gallen; asimismo, José Luis Dibildos comentó, a propósito de *Españolas en París*, tener en su haber un archivo con información de nada menos que tres mil criadas españolas residentes en la capital francesa. Por tanto, a menudo se han empleado testimonios para la configuración de personajes y argumentos en el terreno de las propuestas de ficción, del mismo modo que los propios films sobre este tema pueden haber sido útiles en tanto que fuentes de información para ulteriores producciones. También es evidente, en referencia al exilio, que muchos documentales actuales se han nutrido de imágenes de noticiarios, incluyendo directamente fragmentos de los mismos, convirtiéndose ciertos fotogramas en imágenes paradigmáticas del tema; por ello, a buen seguro han influido en la configuración visual de films de ficción a propósito de este asunto. La retroalimentación, por tanto, es evidente.

Tras estas preguntas dedicadas a la representación cinematográfica, en términos generales, de la emigración española, nos interrogamos acerca de cómo el cine ha mostrado los aspectos geográficos vinculados al tema que nos concierne. En ese sentido nos planteamos una cuestión que acabamos de responder y que tiene que ver con cuáles son los destinos más frecuentes, según los films, de la emigración española. En el caso del cine español, claro está que éstos son Francia, tanto por la tradición migratoria previa como por el exilio republicano y la cercanía territorial, y Alemania, por su popularidad y por estar tan presente en la esfera pública española de comienzos de la segunda mitad del siglo XX; además, ambos cobran una gran fuerza en el contexto de las emigraciones de raigambre económica. Por ello no debe sorprendernos que los dos títulos más emblemáticos en torno a esta temática tengan como destino estos dos países: nos referimos a los ya citados *Españolas en París* y *Vente a Alemania, Pepe*.

En cuanto a cuáles son las ciudades que se han escogido más veces como destino predilecto, claro está que en referencia al caso francés sobresale, muy por encima del resto, la villa de París, así como también en relación al destino británico ocupa un papel muy señalado Londres, pues no en balde la emigración dirigida a estos países trabajaba, en muchas ocasiones -aunque no únicamente-, en el sector terciario, muy potente en las capitales. En lo tocante a Suiza, Ginebra es la urbe que aparece más veces y, por lo que respecta a las ciudades alemanas, cabe decir que, por encima de Berlín, más bien se destacan enclaves potentes en términos industriales, caso de Frankfurt, Múnich, Düsseldorf o Hamburgo. En cambio, la capital germana cobra protagonismo en los films relativos a la emigración actual, pues quienes parten ya no se incorporan a trabajar como obreros en fábricas, sino que más bien laboran en el sector de los servicios. Por lo que atañe a su procedencia geográfica dentro de España, mayormente se presentan como personas que vienen de ciudades de provincia o de pueblos; así, acuciados por la falta de empleo en sus lugares de origen se vieron obligados a emigrar, en ocasiones a las principales ciudades españolas y, en otras, directamente al extranjero o tras una primera emigración interior que resultó fallida al no conseguir trabajo.

El último interrogante a propósito de estos aspectos geográficos concernía al retorno al país de origen, planteándonos de qué modo se refleja el regreso o el asentamiento definitivo en el país de acogida. Un tema esencial, sin duda, para la emigración y muy presente en la mentalidad de quienes parten, de modo que aparece por doquier en numerosos títulos y, a menudo, se aborda la importancia que tiene al respecto la segunda generación: si bien la primera siempre tiene en la cabeza regresar, los hijos de quienes se marcharon ya se encuentran a medio camino entre dos países y, en caso de recibir la educación en el país de acogida, en muchas ocasiones ya no desean volver. Este asunto, además, encaja con una idea clave a la que ya nos hemos referido como es la de la nostalgia y añoranza del país, un lugar al que muchas veces sólo se acude de visita por vacaciones

y varios son los films que se encargan de subrayar la relevancia de este retorno con caducidad temporal: al volver era necesario transmitir la sensación de éxito, comunicando que la emigración no había sido en balde y que, por consiguiente, se estaba ganando dinero. Este asunto aparece, además de en un título ya citado repetidas veces como es *Vente a Alemania, Pepe*, en otra propuesta como es *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), entre otras.

Por lo que respecta a las cuestiones económicas, primeramente nos preguntamos qué lugar ocupa en los films la situación laboral de los emigrantes en el país de origen, debiendo contestar que a menudo se minimizó la realidad y se silenciaron los problemas que tenía el país, pues las películas realizadas durante el franquismo jamás quisieron plantear la emigración española como consecuencia del estado en el que se encontraba España. El hecho de emigrar debía responder a un deseo de los personajes de ahorrar dinero de manera rápida, de modo que nunca debían funcionar como crítica a la realidad española o manifestar la sensación de ahogo que se vivía, en contraste con otros países europeos. Por ello, resultan especialmente significativas ciertas propuestas que, de una manera mucho más leve, claro está, que la ya aludida *Notes sur l'émigration* en cuanto a la imagen que ofrecen del panorama económico, consideran de manera más subrepticia el cierto malestar o falta de posibilidades y opciones vitales propias de la España de ese momento en contraposición con el extranjero; pensamos en películas como *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) o en la posterior *Emilia, parada y fonda* (Angelino Fons, 1976). En cuanto a la importancia que el cine ha otorgado a la situación laboral y económica del sujeto migratorio en el país de destino, cabe decir que básicamente los films españoles se centran únicamente en la cuestión del ahorro, mientras que algunas producciones de no ficción producidas por los países de acogida ceden mayor atención a este asunto; valga a modo de ejemplo, por lo que se refiere a la condición obrera, un proyecto como *Le lion, sa cage et ses ailes* (Armand Gatti, 1975-1977) y que contiene una realización sobre la comunidad española, *L'oncle Salvador*. De hecho, podemos afirmar que temas como la vida obrera, el desempleo o la explotación laboral estuvieron muy desatendidos en nuestra cinematografía y, por ello, tenemos que recurrir a iniciativas de otros países para poder reseguirlos, pues el cine español se focalizó únicamente en el asociacionismo, obviando el resto. Sí que a menudo se tiene en cuenta la situación legal de los emigrantes, de ahí que en varios títulos se remita al rol que desempeñó el IEE, caso de los ya citados *Llegar a más*, *Vente a Alemania, Pepe* y *Un franco, 14 pesetas*, además de alguna propuesta directamente auspiciada por esta institución como sería *Tiempo de vendimia* (Adolfo Ribas, 1988). Por lo que atañe a las profesiones que, según las películas, éstos desempeñaron en más ocasiones, cabe decir que éstas corresponden a la realidad histórica y varían en función de los países de destino. Así, en muchos casos en Francia se considera la relevancia que tuvieron las *bonnes* españolas y, por tanto, se muestra a mujeres trabajando en el sector terciario; igualmente, también se las presenta ejerciendo de porteras. En el caso británico

sucede algo parecido, pues además de aquellos que partían para estudiar y aprender inglés, también este sector y especialmente los empleos en la hostelería ocuparon un lugar muy señalado. En relación a Alemania, la dimensión obrera y el trabajo en industrias tuvo un peso muy significativo, aunque también haya algunos títulos que muestren otro tipo de ocupaciones y se les vea empleados al servicio de alguien o ejerciendo de camareros en algún establecimiento.

En relación a los interrogantes que nos suscitó el ámbito político e ideológico, nos cuestionamos acerca de cómo y cuándo aparece en las películas la temática del exilio y, en ese sentido, ya hemos destacado que es evidente que la Transición supuso un punto de inflexión en la imagen de este asunto, pues a partir de este momento se pudo ceder la palabra a los propios emigrados políticos y se realizaron muchos títulos con la voluntad de velar por la memoria histórica. No obstante, como ya hemos señalado, ya se habían realizado films que, desde la ficción, incorporaban personajes exiliados, ejemplificando a la perfección el uso propagandístico de este asunto, pues en la década de los años cincuenta se les empleó tanto para realizar ataques contra el comunismo como para manifestar que el retorno era posible si uno estaba libre de cargos. En cuanto a cuál es el peso que se cede a las cuestiones políticas en los films que giran en torno al tema que nos ocupa, cabe decir que, al margen de aquellos títulos dedicados a los movimientos de raigambre política y, por tanto, en relación a aquellos que se aproximan a los desplazamientos por causas económicas, pocas son las realizaciones españolas que ahondan en estos asuntos. Por ello, cabe ir a buscarlos en cinematografías extranjeras o bien aproximarse a aquellos producidos al margen de la industria, sobresaliendo el caso del ya aludido *Mitin de Montreuil*, entre alguna otra propuesta. Otra pregunta que nos interpeló es aquella que tiene que ver con las diferencias y concomitancias que plantean los films entre la figura de los exiliados y la de los emigrantes económicos, viendo qué relaciones se establecen entre ambos. Al respecto debemos indicar que hay títulos que los muestran conjuntamente, tal como el film que acabamos de mencionar, donde se los presenta a todos como un grupo de españoles residentes en el extranjero preocupados por la realidad española; asimismo, descollan los documentales que se aproximan a las Casas de España o al asociacionismo, evidenciando todos ellos la frecuente mezcolanza. No obstante, hay iniciativas que, justamente, se dedican a señalar las diferencias entre unos y otros. Podríamos pensar en películas como *Vente a Alemania, Pepe* o *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965), pues en ellas se contraponen ambas tipologías de emigrados, aunque en las dos se insiste en la gran nostalgia que sienten los exiliados allende su patria.

En cuanto a cómo se considera la politización de los emigrantes económicos y su actividad opositora al régimen, cabe decir que se trata de un tema que fue planteado o se dejó entrever en realizaciones extranjeras, en iniciativas militantes -caso de filmaciones de mítines celebrados en el extranjero- y en documentales actuales. En ese sentido, resulta interesante el testimonio de Juan en

“Le voyage de Juan Jiménez”, propuesta perteneciente a una serie de trece episodios titulada *Ce pain quotidien* (Paul Meyer, 1966-1968), producida por la televisión belga. En este film se concreta que es gracias a haberse ido que ahora puede valorar de manera crítica la situación en la que se vive en España. Asimismo, también a propósito del caso belga se consideran las relaciones entre el exilio y la emigración económica en el capítulo “Desde las entrañas”, perteneciente a la serie de no ficción *Camino a casa* (Adolfo Dufour Andía, 2007), dando buena cuenta de la politización que existía entre estos en varias ciudades y, especialmente, en Lieja. Igualmente, también la emigración económica y la vivencias en el extranjero como espacio de formación política y de concienciación social aparecen en documentales españoles actuales, valga a modo de ejemplo el caso de *El tren de la memoria*.

Por lo que concierne al tema urbanístico, nos interrogamos acerca del modo en el que el cine ha mostrado los lugares en los que vivían los emigrantes, teniendo que responder al respecto que el cine español ha reflejado distintos espacios en términos de vivienda, mostrando por ejemplo las *chambres de bonnes* o residencias, aunque sólo los documentales de fecha más reciente o el film de Jacinto Esteva han aludido al barraquismo. Además, si lo que interesa es abordar asuntos urbanísticos y considerar en qué zonas o barrios se instalaron, ha sido sobre todo el cine francés el que ha profundizado más en ello, pudiendo reconstruir a través de los films la importancia que tuvieron lugares como La Petite Espagne de la Plaine Saint Denis o los diversos *bidonvilles* que se generaron. Asimismo, nos preguntamos acerca de cómo eran los enclaves de partida de los emigrantes en contraposición con las características propias de los emplazamientos de destino; un asunto fundamental en la medida en que permite comprender la desubicación que sentían los españoles más allá de la cuestión idiomática. Así es porque en muchos casos el tránsito se producía desde entornos rurales o venía precedido de una primera emigración del pueblo a una ciudad importante o a la capital; no obstante, las grandes urbes industriales no podían asumir toda la mano de obra que demandaba empleo y muchos fueron los que se veían empujados a partir al extranjero. Por ello, en varias películas se refleja la difícil adaptación de personas procedentes del medio rural a grandes ciudades como París, Frankfurt o Düsseldorf, entre otras.

Todo esto nos conduce precisamente a las preguntas sobre aspectos antropológicos y psicológicos, comenzando por cuestionar de qué modo los films plantean el impacto que supone la emigración en una dimensión antropológica. En ese sentido muchos son los que, de una manera más explícita o tangencial, explicitan la difícil adaptación al idioma, a la gastronomía, al estar separado de la familia y de los amigos o al vivir sólo, unos temas que han sido abordados tanto en el cine español como en otras cinematografías europeas. En cuanto a las representaciones de cómo ha afectado el desplazamiento a la estructura familiar, las costumbres o la religión, cabe decir que sobresalen al respecto las producciones suizas, pues en el cine español el acento se ha colocado

mayormente en los ya mencionados problemas idiomáticos o en la añoranza hacia la patria; sin embargo, sí que existen realizaciones helvéticas que ahondan en la dureza de la separación familiar y en las ásperas condiciones de vida de los emigrantes. Esto es así porque en ese país resultaba especialmente duro, pues estaban considerados legalmente como *saisonniers* y tal condición les impedía derechos elementales como son el reagrupamiento familiar o el poder alquilar una vivienda. Puesto que aludimos al caso suizo, mencionemos también que esta cinematografía resulta esencial para abordar de qué modo se representó la otredad y la xenofobia, pues en este país se promovieron las iniciativas auspiciadas por James Schwarzenbach y ello hizo evidente a la comunidad inmigrante el desprecio que una parte importante de la población sentía hacia ellos. Este tema se aborda con gran profundidad en *Les années Schwarzenbach* (Katharine Dominice, Luc Peter, 2010) mientras que jamás el cine español lo ha tratado con tanto detalle, pudiendo aludir únicamente a una puntual mención que se efectúa en *2 Francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014). Más allá del caso suizo, también se ha tratado en relación a Francia o Alemania, sobresaliendo al respecto para el caso del primer país citado las consideraciones que efectúan algunas de las mujeres del film *A las puertas de París* (Joxean Fernández, Marta Horno, 2008). Las producciones franquistas, en cambio, se mueven por otros derroteros, pues lejos de conceptuar el desprecio que en ocasiones los extranjeros manifestaron hacia los españoles, se esforzaron en mostrar que se apreciaba mucho su calidad en el trabajo, algo que se observa de manera evidente en la ya citada entrega de la revista *Imágenes*. En cuanto a las relaciones sentimentales, cabe decir que lo más habitual era que se dieran entre la propia comunidad emigrada, pues fue muy fuerte el peso del asociacionismo y bastante dificultosa la aclimatación a las sociedades de acogida, algo que reflejan bien los films de ficción y que además suele ser certificado por los testimonios de los documentales, aunque con algunas excepciones, como es bien natural. Incluso existe una propuesta, concretamente la ya citada *Le long voyage d'Esperanza*, en la que se tratan detenidamente estas cuestiones, abordando además otra de las preguntas que formulamos y que tiene que ver con la condición femenina. En ella se pone de manifiesto que las mujeres españolas descubrieron en el extranjero una nueva mentalidad y vivieron en un clima de libertad mucho mayor; una situación que provocaba un difícil encaje al regresar, pues no sólo al haber estado mucho tiempo fuera se enfriaba la relación con los amigos que tenían en España, sino que también a los padres les costaba entenderlas luego y ellas tenían que adaptarse a una situación y a un modo de vivir distinto del que habían conocido. De hecho, los personajes de mujeres emigradas logran alcanzar roles de protagonistas en films dedicados a la emigración en el sector de los servicios, fundamental en Francia y en el Reino Unido; también en algunos documentales dedicados al caso alemán se les concede un lugar significativo y se evidencia su participación en el ámbito industrial, caso por ejemplo de *El tren de la memoria* o *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (Carmen Comadrán, 2007). Además,

también hay un título en el que se les cede la palabra en tanto que receptoras de las consecuencias que la emigración tuvo para aquellas que no partieron, es decir, como protagonistas indirectas de la emigración; nos referimos a *Penélopes, guardianas de la memoria* (Juan Ramón Barbancho, 2012), el cual otorga una excepcional atención a las esposas e hijas de emigrados para que cuenten cómo fue la espera. En cuanto a los objetivos que los films establecen como los motores que provocan que las mujeres emprendan la emigración, sobresale de igual modo la cuestión del ahorro, mostrando tanto a mujeres jóvenes que parten en condición de solteras para trabajar un tiempo fuera y luego volver, como incluyendo a otras que siguen al marido; es decir, él es el primero que prueba la experiencia y, al cabo de un tiempo, ellas se dirigen hacia donde él se encuentre para trabajar y ganar dinero más rápido entre los dos.

Otro tema clave, en términos psicológicos, es el que tiene que ver con las expectativas de los emigrantes antes de partir, pues éstas siempre son muy altas y luego se dan de bruces con una realidad mucho menos optimista y halagüeña que sus iniciales proyecciones. Entre muchos otros, valgan a modo de ejemplos films ya citados como *Llegar a más* o *Vente a Alemania, Pepe*; en el caso del exilio, resulta muy diferente, pues la partida es un imperativo y, por tanto, no hay expectativa que valga sino únicamente la necesidad de marcharse. También un tema fundamental es cómo se definen psicológicamente los emigrantes, es decir, de qué manera se plantean cuestiones como la voluntad de retorno o el impacto que tuvo para ellos el tener que exiliarse, debiendo afirmar al respecto que, tal como ya hemos destacado, con mucha frecuencia se representan sentimientos como la nostalgia o incluso en *Vente a Alemania, Pepe* el personaje del exiliado ironiza al espetar que la morriña es un invento español. Además, resulta esencial atender a cómo se evidencia la diferencia elemental que existe entre la primera generación, que vive para regresar a España en la medida en que la vuelta es consustancial a la emigración; la segunda, que se encuentra entre dos aguas, hallándose dividida entre dos países y padeciendo un problema identitario, lo cual se hace patente en muchos aspectos y queda muy bien resumido en la expresión “estar entre dos sillas”, pronunciada por uno de los testimonios del film *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (Ainhoa Montoya Arteabaro, 2011); o la tercera, ya no preocupada por marcharse del país de acogida en la medida en que España es un país desconocido para ellos, aunque a veces quieran acercarse a él dedicándole una película, pero ya no sufren ningún conflicto identitario. Por ello, si fijamos nuestra atención en cómo se muestra a esta segunda y tercera generación, se advierte que para ellas ya no resulta tan importante el asociacionismo como lo fue para los recién llegados; sin embargo, son los que más sufren si retornan, tal como se evidencia en *Un franco, 14 pesetas*, entre otros. Interrogándonos acerca de las perspectivas de esta segunda y tercera generación, debemos realizar una importante puntualización: por una simple cuestión de años, en el caso del exilio ha sido la tercera generación la que ha tomado las cámaras,

mientras que, por lo que atañe a la emigración económica, ha sido la segunda. Así es porque la generación correspondiente a los nietos de los exiliados es la que ha vivido y protagonizado, en muchos casos, las iniciativas en pos de la recuperación de la memoria histórica, de modo que se hallan inmersos en un contexto propicio en el que acercarse a la memoria de sus abuelos; además, el tiempo apremia y es necesario recoger sus testimonios antes de que sea demasiado tarde. En cuanto a la emigración económica, teniendo en cuenta que sobre todo fue a partir de los años sesenta cuando se produjeron los movimientos más importantes en términos numéricos, todavía es un poco justo para que la tercera generación esté en edad de haber recibido una formación y se ponga a filmar, mientras que han sido los hijos quienes se han preocupado de manifestar cómo han vivido ellos mismos esta situación, contrastándola con la experiencia de sus padres. Y es que, tal como ya hemos destacado, han vivido de un modo más traumático la experiencia en términos identitarios; valgan, a modo de ejemplo, iniciativas de cineastas como Carlos Iglesias o Fernando Melgar. Aunque evidentemente en menor medida, también ha habido personas de la primera generación que dedicaron films a su experiencia, sobresaliendo entre ellas, sin lugar a dudas, Roberto Bodegas.

Estimadas todas las preguntas que formulamos para definir el objeto de estudio y que hemos ido respondiendo de manera pormenorizada en las páginas de esta tesis doctoral, acto seguido procede atender a las hipótesis que nos planteamos y que motivaron la investigación. Al respecto, debemos indicar que todas ellas, tanto la principal como las secundarias, han sido verificadas. Así, todas las intuiciones que teníamos en el momento de pergeñar el protocolo y dar estructura al presente estudio han resultado acertadas, constituyéndose en importantes directrices a la hora de diseñar el estudio. En cuanto a la hipótesis principal, ésta iba más allá de la representación migratoria al considerar que un film no es jamás una imagen neutra de un hecho, sino que la perspectiva adoptada a la hora de realizarlo reposa, necesariamente, sobre unos puntos de vista ideológicos; en otras palabras, cualquier producción cinematográfica se plantea desde un posicionamiento concreto. Por ello, el cine no puede ser un reflejo neutro de una realidad, sino que la imagen que de ésta ofrece es el resultado de un punto de vista y de toda una serie de variables que configuran una aproximación determinada. Esta situación todavía tiene mayor trascendencia si nos referimos a films que giran en torno a un tema de importantes implicaciones políticas y sociales, de tal modo que son muchas las variables ideológicas que intervienen e influyen activamente en la definición de un acercamiento u otro, pues necesariamente su configuración depende del momento en el que se realiza, de quien lo produce, de quien lo dirige, de si debe pasar o no algún tipo de censura, de cuál es el público destinatario, etc. En definitiva, creemos que, dada esta situación, era fundamental tomar conciencia crítica ante lo que presentan los films, cómo lo tratan, porqué y bajo qué intencionalidades. Efectivamente, al considerar el corpus de estudio definido hemos podido apreciar cómo han cambiado las aproximaciones a la emigración en función de las interrelaciones

establecidas entre todas las cuestiones citadas, siendo muy distintas las posibilidades representativas en un momento u otro; además, también es esencial sopesar si se trataba de un producto comercial, efectuado al margen de la industria o militante, del mismo modo que, en función de lo que se quisiera señalar, remarcar u omitir era preciso colocar el acento en unas u otras cuestiones. Por tanto, esta idea de la imposible neutralidad y de la relevancia de tener presente el contexto y las diversas variables que han afectado la articulación de una propuesta en concreto ha sido una idea clave, pudiendo ver claramente que jamás se ha tratado el tema con una total neutralidad, sino que siempre ha habido determinadas intencionalidades tras las representaciones u omisiones, aunque a veces hayan sido más implícitas o explícitas.

En cuanto a las hipótesis secundarias, la primera que definimos consistió en considerar que el cine debiera reflejar las conexiones que existían entre los emigrados políticos y los exiliados, aunque ya advertimos ser conscientes de que en muchas ocasiones la historiografía lo ha tratado de manera separada. En ese sentido podemos afirmar que efectivamente son varias las producciones que certifican las confluencias entre ambas categorías, pues a pesar de que los motivos de partida tengan una raíz distinta, luego todos ellos conforman el grupo de españoles residentes en el extranjero y, en diversos casos, se reflejan los contactos entre ambos, ya sea acentuando las diferencias entre unos y otros, ya sea mostrándolos a todos ellos compartiendo un mismo espacio u objetivo, caso por ejemplo de las filmaciones de mítines. Además, también hay iniciativas que señalan que la experiencia de vivir en el exterior posibilitó a los españoles obtener una educación política que, a diferencia de los exiliados, muchas veces no recibieron quienes partieron en los años sesenta dado que nacieron o se criaron ya en un marco dictatorial; piénsese al respecto, por ejemplo, en una propuesta como *Plans Fixes: Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), donde se valora la experiencia migratoria como apertura en términos de concienciación política y social.

Otra de las hipótesis pasaba por estimar que, muy probablemente, el cine español no habría podido representar de manera directa y explícita los temas migratorios hasta, por lo menos, la Transición, mientras que, en cambio, posiblemente en las realizaciones que trataran sobre la emigración española y fueran producidas por los países receptores habría una mayor libertad a la hora de afrontarlo. Por ello, acercarnos a la representación de este fenómeno en términos globales, considerando qué se hacía aquí y qué se hacía fuera, nos permitiría comprender qué era posible decir y qué era obligado silenciar. Y así ha sido, pudiendo entender la preocupación que existía por mostrar la emigración como una simple posibilidad por la que algunos optaban, pero jamás como un imperativo o como una salida ante la difícil situación en la que se vivía en España, de tal modo que era preciso que la representación de este tema no dejara traslucir las carencias de las que adolecía el país. En cambio, en las producciones extranjeras sí que se podían exponer las causas que ocasionaban la partida, del mismo modo que también intuimos que, muy posiblemente, las

realizaciones de estas cinematografías se preocuparían por cuestiones que les afectaban de modo directo a los autóctonos tales como la integración de los españoles o las reacciones y sentimientos que suscitaban entre los ciudadanos del país. Una idea que hemos podido verificar especialmente en el ámbito documental, pues en varias ocasiones se ha cedido la palabra a oriundos del lugar receptor para que opinasen, así como también a los propios emigrantes para que manifestasen cómo se sentían. Si bien es cierto que existen muchas realizaciones que lo certifican, despuntan de manera evidente aquellas que abordan el periodo marcado por las iniciativas Schwarzenbach en el marco suizo o bien una propuesta como es la ya citada *Les immigrés en France – Le logement*, esencial para comprender la preocupación e implicación crítica que existía ante la situación deplorable en la que tenían que vivir ciertos inmigrantes. En las producciones franquistas, en cambio, si bien se quiso dejar claro que como en España no se vivía en ningún sitio, nunca se mostró tal dureza a propósito de las condiciones de vida o vivienda, sino que hubo un especial interés en señalar que en el extranjero se trabajaba de una manera intensísima -piénsese al respecto, entre otros, en un film como *Préstame quince días* (Fernando Merino, 1971)- aunque los españoles estaban bien considerados y vivían en condiciones correctas.

Crear que los films dirigidos por personas que hubieran vivido la emigración debían profundizar bastante en temas como la identidad o la biculturalidad era otra de las suposiciones iniciales y también la hemos podido corroborar. En ese sentido, entre otros títulos, sobresale *Album de famille* (Fernand Melgar, 1994), donde el realizador destaca que quiere solicitar la nacionalidad suiza y les plantea a sus padres qué piensan al respecto. Asimismo, también nos aventuramos en apuntar que, por cuestiones generacionales, seguramente en el caso del exilio tenía un especial protagonismo la tercera generación, mientras que con respecto a la emigración económica debía sobresalir la segunda; una suposición que efectivamente también ha resultado ser veraz. De igual modo, anotamos que posiblemente la primera generación era la que había producido menos cantidad de materiales, una idea que resulta cierta si bien es verdad que se filmaron actos en el marco del asociacionismo, aunque tampoco no debió ser algo muy abundante y, a menudo, no se han conservado o se encuentran en paradero desconocido; evidentemente existen excepciones significativas al respecto, un asunto que ya hemos señalado en el desarrollo del presente estudio. Por otra parte, afirmamos que potencialmente debían existir puntos en común entre todas estas realizaciones, pues seguramente cederían un espacio destacado a los recuerdos y a los espacios del pasado, una intuición muy válida en la medida en que tanto la memoria -personal en primera instancia y luego integrante de la colectiva al ser legada como testimonio de la memoria oral- como los lugares en los que experimentaron ciertos acontecimientos se convierten en absolutos protagonistas. De hecho, muchos son los films que muestran desplazamientos de personas a los sitios donde habitaron antaño, destacando especialmente una cantidad considerable de propuestas

en las que los exiliados transitan por los espacios en los que vivieron la Guerra Civil, el internamiento en campos y/o el combate en la Resistencia; nos referimos a títulos como *Rouge miroir* (Dominique Gautier, Jean Ortiz, 2005), entre otros, o bien en clave metafórica resulta magnífica la propuesta que plantea *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961).

La siguiente presunción se detenía en aseverar que, posiblemente, era muy distinto el tratamiento que le debían dedicar a la emigración los films comerciales y aquellos producidos al margen de la industria, creyendo que los segundos podían abordar ciertas cuestiones de índole política de manera directa o ceder la palabra a figuras políticas, mientras que los primeros gozaban de menor libertad. Evidentemente, tal como ya hemos comentado anteriormente, aquellas producciones que debían pasar la censura no podían tratar la emigración como consecuencia de cierta mala gestión de las cuestiones económicas o como resultado de un problema agrario y laboral; del mismo modo, la figura del exiliado era, sin duda, un sujeto espinoso y, en caso de abordarse, debía ser para criminalizar el comunismo y transmitir una imagen negativa, así como un poco más adelante para exponer la benevolencia del estado hacia aquellos que carecían de cargos en su contra. Por tanto, es evidente que el cine español tenía vetados ciertos acercamientos que era obvio que no pasarían la censura, algo que se advierte de manera preclara si tenemos en cuenta el escándalo que generó una producción como la ya citada *Notes sur l'émigration*, suponiendo incluso el secuestro de la cinta. Así las cosas, claro está que se omitían, se tergiversaban o se dulcificaban cuestiones, pues si se trataba la emigración debía ser con la finalidad de enaltecer el país por medio de evidenciar que en el extranjero se vive peor y que es tal la nostalgia de quienes partieron que sólo pueden contar los días que les faltan para volver.

Juzgar que el paso del franquismo a la democracia tuvo que suponer un claro punto de inflexión a la hora de poder plantear estos temas con mayor libertad era otra de nuestras presunciones. Sin duda fue así y se advierte la significativa diferencia al visualizar y analizar el corpus de films de un periodo y otro. Sin embargo, cabe decir que todavía más acentuado resulta para el exilio, pues si bien es cierto que si se trataba la emigración de una manera sesgada podía ser útil para transmitir una imagen positiva del país, en el caso de los exiliados era un tema que casi resultaba mejor no visitar o, por lo menos, hacerlo de una manera muy discreta. Por ello, es a partir de la Transición que tomó un impulso inusitado y que ha llegado con gran fuerza hasta el presente, a tenor de la gran cantidad de iniciativas en pos de la recuperación de la memoria histórica y, por ende, en un rico sustrato preocupado por dar acomodo y potenciar este tipo de propuestas.

La penúltima conjetura estribaba en sostener que deben existir diferencias y semejanzas entre los acercamientos que se han propuesto desde la ficción y desde el documental, afirmando las siguientes tres intuiciones: probablemente no se aborden con igual intensidad en ambos las mismas

cuestiones, en fechas recientes debe haber un predominio de documentales por encima de películas de ficción y, tanto si se trata de reconstrucciones históricas o de films que abordan contemporáneamente la realidad del momento, siempre se aportan interesantes datos sobre la comprensión de este fenómeno en un instante preciso. Todas las presunciones se han cumplido, pudiendo señalar que ha resultado muy relevante tener en cuenta el marco de realización de cada iniciativa para atender a los diferentes contextos históricos, pues claro está que, al margen de si son de ficción o de no ficción, cada una de ellas constituye un documento de su tiempo y, por ello, es fundamental tomar en consideración qué es lo que estaba sucediendo en cada momento para ver de qué modo se apreciaba el fenómeno migratorio y qué se quería transmitir al respecto.

Finalmente, afirmamos que en la actualidad España se ha convertido nuevamente en un país emisor de emigrantes, de ahí que formulásemos la hipótesis de que muy probablemente se estén realizando films que aborden estos movimientos actualmente, aunque el perfil de quienes parten no sea el mismo. Ciertamente son muchos los jóvenes que hoy en día, ante una difícil situación laboral y económica, optan por buscar mayores oportunidades en el extranjero, sea para ejercer trabajos acordes a su formación académica, sea para ocupar un empleo inferior a su calificación. Por tanto, sí que es cierto que muchos de los que emigran tienen un nivel de estudios más elevado al de la mayoría de aquellos que protagonizaron la emigración a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, tal como lo reflejan producciones como *Perdiendo el Norte* (Nacho G. Velilla, 2015) o *En tierra extraña* (Iciar Bollain, 2014), por mencionar una propuesta de ficción y otra documental. No obstante, evidentemente no todos los que parten tienen estudios superiores, tal como bien aparece en el film *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). Además, se advierte una interesante diferencia en relación a los films que abordaron de manera contemporánea la emigración económica acontecida durante el franquismo: si en ellos se pasaban por alto las causas reales que provocaban la emigración, en los actuales hay una especial voluntad de denunciar el porqué de la partida y, por tanto, de mencionar o abordar la gravedad de la crisis económica, de los desahucios, de las altas cifras de paro, etc.

En definitiva, hemos podido verificar todas las hipótesis iniciales y hemos procurado desplegar un estudio de naturaleza interdisciplinar, contemplando numerosas fuentes procedentes de distintas áreas de estudio, todo ello en vistas de poder ofrecer una base estable y amplia que sirva para sostener ulteriores indagaciones que se aproximen al tema. Así pues, queríamos erigir unos sólidos fundamentos, basados en la exhaustividad y en el detalle, aunque considerando un corpus de títulos muy ambicioso y sin perder la visión contextual y general; todo ello, con el fin de ofrecer una tesis doctoral de especial utilidad para las investigaciones sobre cine español y europeo, pero también para todas aquellas disciplinas de las que nos hemos servido. Esperamos que así sea.

6.- BIBLIOGRAFÍA

6.1.- BIBLIOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA, LITERARIA Y CULTURAL

- 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.
- AA.VV.: *Anuario del cine español: 1955-56*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1957.
- AA.VV.: *Anuario español de cinematografía 1963*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963.
- AA.VV.: *Anuario español de cinematografía 1969*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1969.
- AA.VV.: *Archivos de la Filmoteca*, núm. 3 (“Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza”), septiembre-noviembre 1989.
- AA.VV.: *Archivos de la Filmoteca*, núm. 33 (“En el balcón vacío: película del exilio español”), octubre 1999.
- AA.VV.: *Banlieue et cinéma: la région parisienne*. Paris: Agence pour le développement régional du cinéma, L’Harmattan, 1990.
- AA.VV.: *Boletín informativo del Control de Taquilla, 1977-1978-1979*. Madrid: Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía, Ministerio de Cultura, 1980.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1958.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1959.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1960.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1961.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1962.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1963.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1964.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1965.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1966.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1967.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1968.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1969.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1970.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1971.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1972.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 4 vols. 1973.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 2 vols., 1974.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 2 vols., 1975.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 2 vols., 1976.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Uniespaña, 1977.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980-1981.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- AA.VV.: *Cine español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.

- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1985.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1986.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1987.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1988.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1989.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1990.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1991.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1992.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1993.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1994.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1995.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1996.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1997.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1998.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 1999.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2000.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2001.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2002.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2003.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2004.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2005.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2006.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2007.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2008.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2009.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2010.
- AA.VV: *Cine español*. Madrid: ICAA, 2011.
- AA.VV.: *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Valenciana, 1986.
- AA.VV.: *El cine y las normas pontificias de la Iglesia*. Madrid: Acción Católica, 1935.
- AA.VV.: *El desarrollo económico de España*. Madrid: Oficina de Coordinación y Programación Económica, 1962.
- AA.VV.: *El desarrollo de la agricultura en España*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1966.
- AA.VV.: *Une expérience de vidéo*. Paris: Éditions Montparnasse, 2011.
- 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.
- AA.VV.: *Guía de películas estrenadas 1939-1959*. Madrid: Delegación Eclesiástica Nacional de Cinematografía, Fides Nacional, 1960.
- AA.VV.: *Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos*. Madrid: Federación Católica de Padres de Familia, Oficina Nacional de Espectáculos, 1950.
- AA.VV.: *Jaime Camino*. Málaga: Festival de Málaga, 1987.

- AA.VV.: *Les migrants dans le cinema européen des années 90 / Migration in the European Cinema in the 90s*. Bruselas: Coordination Européenne des Festivals de Cinéma (GEIE), 2000.
- AA.VV.: *La moralidad del cine*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, 1991.
- AA.VV.: *Los problemas de la emigración española*. Madrid: Junta Nacional, 1958.
- AA.VV.: *Quaderns de Cine (Cine i emigració)*, núm. 6, 2011.
- AA.VV.: *7º Festival Internacional de Cine realizado por mujeres*. Madrid: Festival Internacional de Cine realizado por mujeres, 1991.
- AA.VV.: *7 trabajos de base sobre el cine español*. Madrid: Pablo Torres Fernández, 1975.
- AA.VV.: *75 aniversario en la radio de España. Homenaje a Radio España Independiente*. Madrid: Fundación Domingo Malagón, 2000.
- ABOUT, Edmond: *Trente et quarante*. París: Librairie de L. Hachette, 1859.
- ABRASH, Barbara; STERNBERG, Janet (Eds.): *Historians and Filmmakers: Toward Collaboration*. Nueva York: IRH, 1983.
- ACEVES, Joseph B.; DOUGLASS, William A.: *The Changing Faces of Rural Spain*. Cambridge: Schenkman, 1976.
- ACILLONA LÓPEZ, Mercedes: “Las miradas infantiles del cine del exilio”. En RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013, pp. 141-160.
- AGAMBEN, Giorgio: *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio: *Estado de Excepción. Homo sacer II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- ÁGUEDA, Mercedes: “Goya en el relato cinematográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 23, 2001, pp. 545-555.
- ÁGUEDA, Mercedes: “La visión histórica de Goya en el cine”. En AA.VV: *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio. Actas de las X Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”*. Madrid: Instituto de Historia CSIC, 2001, pp. 545-555.
- AGUILAR, Andrea: “Un documental repasa la historia de Little Spain en la calle 14”. *El País*, 18-11-2010.
- AGUILAR, Carlos (Ed.): *El campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola, Filmoteca Española, 1988.
- AGUILAR, Santiago: *Edgar Neville: Tres sainetes criminales*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Española, 2002.
- 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.
- ÁLAMO FELICES, Francisco: *La Novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, 1996.
- ALBA, Ramón (Ed.): *La historia de España a través del cine*. Madrid: Polifemo, 2007.
- 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.
- 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, pp. 43-58.
- ALBERT, Manuel J.: “La emigración del que se queda”. *El País*, 20-12-2012.

- ALBORG, Conchita: *Un estudio temático y estilístico de la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Michigan: Temple University, 1982.
- ALBORG, Conchita: *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*. Madrid: Gredos, 1984.
- ALDGATE, Anthony K.: *Best in Britain. Cinema and Society 1930-1970*. Oxford: Blackwell, 1983.
- ALEGRE, Sergio: *El cine cambia la historia: la imágenes de la División Azul*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.
- ALEGRE, Luis (Ed.): *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- ALEGRE, Sergio: *La División Azul en el cine*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, tesis doctoral dirigida por el Dr. José M. Caparrós Lera, 1993.
- ALEMANY, Luis: “La película 'Ispansi' vista por un niño de la guerra”. *El Mundo*, 08-03-2011.
- 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.
- ALMIRALL, José: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 16-11-1976, p. 7.
- ALONSO, Charo: “Una mirada hacia lo perdido: En el balcón vacío”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 33, octubre 1999, pp. 140-149.
- ALONSO SEOANE, María Jesús: “Imaginario social del cine español de migraciones”. *Imagonautas*, vol. 1, 2, 2012, pp. 41-61.
- 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.
- ALSINA THEVENET, Homero: *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona, Lumen, 1977.
- ALTARES, Pedro: “Mitos y cultura kitsch en la España del Desarrollo”. *Triunfo*, núm. 533, 16-12-1972, pp. 30-35.
- ÁLVAREZ, Eladio: “Emigrantes españoles en Alemania”. *La Vanguardia*, 18-04-1971, p. 30.
- ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Taurus, 2001.
- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando: *Novela y cultura española de posguerra*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín; ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín: *Mariquilla Terremoto: Comedia en tres actos*. Madrid: Imp. Clásica Española, 1930.
- 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.
- AMAT, Jorge; PESCHANSKI, Denis: “À propos du documentaire. La Traque de l'affiche rouge”. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 1/2008, número 89-90, pp. 55-63.
- AMITRANO, Alessandra: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1998.
- AMO GARCÍA, Alfonso del: “Aproximaciones a la cinematografía como fuente para la historia de la Guerra Civil española”. En YRAOLA, Aitor (Comp.): *Historia contemporánea de España y cine*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 43-68.
- AMO GARCÍA, Alfonso del (Ed.): *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1996.
- AMO, Álvaro del: *La comedia cinematográfica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- 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.

- ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.
- ANDERSON, Michael: "Urban migration in nineteenth century Lancashire. Some insights into two competing hypotheses". *Annales de Demographie Historique*, 1971, pp. 13-26.
- ANDSBERG, Alison: *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.
- ANDÚJAR, Manuel: *St. Cyprien, plage... (campo de concentración)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- ANGELINI, Claire: "Des lieux de mémoire à la mémoire des lieux: La Guerre est proche". 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. 163-170.
- ANGOUSTURES, Aline: "Les espagnols dans le cinéma français (1945-1965). *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 14, núm. 1, 1998, pp. 221-252.
- ANGULO, Jesús; GÓMEZ, Concha; HEREDERO, Carlos F.; REBORDINOS, José Luis: *El cine de la elocuencia. El cine de Montxo Armendáriz*. San Sebastián, Málaga: Filmoteca Vasca, Festival de Málaga, 1998.
- ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F.; REBORDINOS, José Luis: *Un cineasta llamado Pedro Olea*. San Sebastián: Filmoteca Vasca – Euskadiko Filmategia, 1993.
- ANGULO, Jesús; LLINÁS, Francisco (Eds.): *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Manicomio Libros de Cine, Patronato Municipal de Cultura San Sebastián, 1993.
- ANTOLÍN, Matías: *Cine marginal en España*. Valladolid: Seminci, 1979.
- ANTONINO I QUERALT, Aïda: "El imaginario rural cinematográfico: la contramodernidad española de los 50". *Opción*, vol. 10, 2016, pp. 15-35.
- ANTONIO: "Emigrantes españoles en Alemania". *La Vanguardia*, 01-04-1971, p. 22.
- AÑOVER DÍEZ, Rosa: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992.
- APPADURAI, Arjun: *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1996.
- APREA, Gustavo (Comp.): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- ARANA MARISCAL, Ricardo: *La inmigración en clave de comedia*. Bilbao: Bakeaz, 2007.
- ARDAVÍN, César: *Romance de Lola Montes. Drama en verso en tres actos*. Barcelona: Editorial Alas, 1939.
- ARENAS LUCAS, José: "Certamen de Cine Infantil de Gijón. Baja calidad y mala organización". *ABC*, 23-07-1980, p. 48.
- ARESTE CABRERIZO, Lucía (Ed.): *Aragoneses en el infierno de los campos de concentración*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010.
- 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.
- ARMENGOL, Alberto: "¡Vente a Alemania, Pepe!". *La Vanguardia*, 18-03-1971, p. 51.
- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *El comboi dels 927*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2005.

- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *Les fosses del silenci. Hi ha un holocaust espanyol?* (Barcelona: Rosa dels Vents, Televisió de Catalunya, 2004.
- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *Els nens perduts del franquisme*. Barcelona: Proa, 2003.
- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *Ramon Perera, l'home dels refugis*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008.
- ARMENGOU, Montse; BELIS, Ricard: *Ravensbrück l'infern de les dones*. Barcelona: Angle, Televisió de Catalunya, 2007.
- ARMERO, Álvaro: *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*. Madrid: Compañía Literaria, 1995.
- ARMES, Roy: *Third World film making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- ARNICHES, Carlos: *La mala hora. Comedia dramática de costumbres populares en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros*. Madrid: Prensa Popular, 1922.
- ARNOLDSSON, Sverker: "La leyenda negra". *Estudios sobre sus orígenes*. Göteborg: Elander, 1960.
- AROCENA BADILLOS, Carmen: "Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1951-1962)". En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 78-129.
- AROCENA BADILLOS, Carmen: *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- 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.
- ARTEAGA, Almudena de: *Eugenia de Montijo*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2002.
- ARUMÍ, Eduard: "Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine". *Film Historia*, núm. 3, 1996, pp. 247-276.
- ASHCROFT, Bill: *On-post colonial futures: transformations of colonial culture*. Londres: Continuum, 2001.
- AUB, Max: "El cementerio de Djelfa". *Ínsula*, 204, noviembre 1963, p. 16.
- AUB, Max: *Sierra de Teruel*. México: Ediciones Era, 1968.
- AUB, Max: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- AUBERT, Jean-Paul; SEGUIN, Jean-Claude (Dirs.): *De Goya à Saura. Échos et résonances*. Lyon: Le Grinh, 2005.
- AUBRY, Octave: *L'Impératrice Eugénie*. Paris: Éditions Fayard, 1931.
- AUGÉ, Marc: *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998 (1ª edición: Paris, Payot & Rivages, 1998).
- AUTIN, Jean: *L'Impératrice Eugénie ou l'empire d'une femme*. Paris: Fayard, 1990.
- ÁVILA BELLO, Álex: *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: Editorial CIMS, 1997.
- 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.
- 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.
- AYMES, Jean René: *L'Espagne romantique, témoignage de voyageurs français*. Paris: A. M. Métailie, 1983.
- AZNAR, Manuel: "Feltrinelli o el festival de los agravios". *La Vanguardia*, 16-03-1961, p. 1.
- AZNAR, Severino: *Estudios económico-sociales*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1946.

- 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.
- BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian (Eds.): *De l'histoire au cinéma*. París: Complexe, IHTP, CNRS, 1998.
- BAGET HERMS, Josep Maria: "Fin de semana con aerolitos". *La Vanguardia*, 25-01-2000, p. 10.
- BAILEY, Cameron: "What the Story Is: An Interview with Srinivas Krishna". *CineAction!*, núm. 28, primavera 1992, pp. 41-47.
- BAILEY, Olga G.; GEORGIU, Myrua; HARINDRANATH, Ramaswami: *Transnational Lives and the Media*. Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- BAILLY, Auguste: *Le désir et l'amour*. París: Arthème Fayard et Cie, 1929.
- BAKER, Houseton A. Jr; DIAWARA, Manthia; LINDEBORG, Ruth H.: *British Cultural Studies. A Reader*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- 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.
- BALIBAR, Étienne: *Nous, citoyens d'Europe? Les frontières, l'État, le peuple*. París: La Découverte, 2001.
- BALLABRIGA, Luis: "Goya en el cine". En BUÑUEL, Luis: *Goya – La Duquesa de Alba y Goya*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1992, pp. 171-188.
- BALLESTEROS, Isolina: *Cine (ins)urgente: Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- BALLESTEROS, Isolina: "Embracing the other: the feminization of Spanish 'immigration cinema'". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 2, 2005, pp. 3-14.
- BALLESTEROS, 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, pp. 111-122.
- BALLESTEROS, Isolina: "Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español". *Hispanófila*, vol. 177, junio 2016, pp. 249-261.
- BALLESTEROS, Isolina: "Foreign and racial masculinities in contemporary Spanish film". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 3, 2006, pp. 169-185.
- BALLESTEROS, Isolina: "'Immigration Cinema' in/and the European Union". *Cultural and Media Studies. European Perspectives*, vol. I, 2009, pp. 189-215.
- BANIER, François-Marie: *Les femmes du métro Pompe*. París: Éditions Gallimard, 2006.
- BARBÁCHANO, Carlos: *Francisco Regueiro*. Madrid: Filmoteca Española, 1989.
- 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.
- BAREA OGAZÓN, Arturo: *La forja de un rebelde*. Madrid: Ediciones Turner, 1977 (1ª ed.: Buenos Aires: Losada, 1951).
- BARNIER, Martin: "Versions multiples et langues en Europe. Multiple Version Production System and Languages in Europe". *Mise au point*, núm. 5, 2013, sin paginación.
- BARTA, Toni (Ed.): *Screening the Past*. Nueva York: Praeger, 1998.
- BARTOHNAT, Céline: "L'expérience Unicité ou l'émergence de la communication audiovisuelle du Parti communiste français (1968-1976)". París: Coloquio Usages militants de la technique: technologies, médias, mobilisations, Université Paris I, 2009, disponible en: http://chs.univ-paris1.fr/Collo/09-CBarthonnat_Unicite.pdf
- BASSA, David; RIBÓ, Jordi: *Memòria de l'infern*. Barcelona: Edicions 62, 2002.

- BASU, Swagata: "La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración". *Hispanic Horizon*, núm. 28, 2011, pp. 26-47.
- BATLLE, Jordi: *Antonio Isasi-Isasmendi*. Barcelona: Portic, Filmoteca de Catalunya, 2005.
- BATTEGAY, Alain; BOUBEKER, Ahmed: *Les Images publiques de l'immigration*. Paris: L'Harmattan, CIEMI, 1993.
- BAYÓN, Miguel: *José Sacristán. La memoria de la tribu*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1989.
- BAYRAKTAR, Nilgun: *Mobility and Migration in Film and Moving Image Art: Cinema Beyond Europe*. Routledge Advances in Film Studies. New York, Oxon: Routledge, 2016.
- BAZIN, André: *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague: 1945-1958*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983.
- BAZIN, André: *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999.
- BEILIN, Katarzyna Olga: *Del infierno al cuerpo. La otredad en la narrativa y en el cine español contemporáneo*. Madrid: Ediciones libertarias, 2007.
- BELINCHÓN, 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.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1996.
- BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BENAVENT, Francisco María: *Cine español de los noventa*. Bilbao: Mensajero, 2000.
- BENAVENTE, Jacinto: *Rosas de otoño*. Madrid: Fortanet, 1905.
- BENET, Vicente J.: "El cine en la enseñanza de la historia". *Aula historia social*, núm. 8, 2001, pp. 83-91.
- BENET, Vicente J.: *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BENET, Vicente J.: "El cine negro español durante el franquismo: estilo y función política". *Debats*, núm. 122, 2014, pp. 10-18.
- BENET, Vicente J.: "Excesos de memoria: el testimonio de la guerra civil española y su articulación filmica". *Hispanic Review*, núm. 4, 2007, pp. 349-364.
- BENET, Vicente J.: "Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 42-43, 2, 2002, pp. 30-51.
- BENET, Vicente J.: "La imagen de Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política". *Iberic@l*, núm. 4, 2013, pp. 41-52.
- BENET, Vicente J.: "La nueva memoria: imágenes de la memoria en el cine español de la transición". *Anales*, núm. 3-4, 2000-2001, pp. 159-174.
- BENET, Vicente J.: "Usos mediáticos del carisma de Dolores Ibárruri en los inicios de la Transición". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 22, núm. 1, 2016, pp. 77-99.
- BENET, Vicente J.; BERTHIER, Nancy; TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (Eds.): *Carisma e imagen política. Líderes y medios de comunicación en la Transición*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016.
- BENITO, Santiago de: "X Festival Internacional de Cine de Moscú". *Cinema 2002*, núm. 32, octubre 1977, pp. 28-32.
- BERGER, Verena; KOMORI, Miya: "La estética de la emigración: la figura del emigrante en el cine español y portugués". *Quaderns de Cine (Cine i migració)*, núm. 6, 2011, pp. 19-32.
- BERGER, Verena; KOMORI, Miya (Eds.): *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Piscataway: LIT Verlag Münster, Transaction Publishers, 2010.

- BERGHAHN, Daniela: *Far-Flung Families in Film. The Diasporic Family in Contemporary European Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia (Eds.): *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.
- 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.
- BERMEJO, Benito: "Opinión pública y medios de comunicación en los años del aislamiento internacional. Notas en torno a las emisiones de la radiodifusión francesa para España, 1946-1948". En TUSSELL, Javier; ALTED VIGIL, Alicia; MATEOS, Abdón (Coords.): *La oposición al régimen de Franco: estado de la cuestión y metodología de la investigación*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990, tomo II, pp. 387-397.
- BERNAL, Rafael: "Little Spain' a valuable addition to New York's immigration history". *United Press International*, 25-11-2014.
- BERTELLINI, Giorgio: *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- BERTHIER, Nancy: "Carlos Saura, cineasta de la temporalidad: el caso de *Goya en Burdeos* (1999)". En LEFERE, Robin (Dir.): *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*. Madrid: Visor Libros, 2011, pp. 151-164.
- BERTHIER, Nancy: "Espagne folklorique et Espagne éternelle: l'irrésistible ascension de l'espagnolade". *Bulletin d'Historie contemporaine de l'Espagne*, núm 24, 1996, pp. 245-254.
- BERTHIER, Nancy: "Un film génération: *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patino". En ANGOUSTURES, Aline (Dir.): *Enfants de la guerre civile espagnole*. Paris: L'Harmattan, 1999, pp. 173-183.
- BERTHIER, Nancy : *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*. Toulouse: Presses Universitaires du Mairail, 1998.
- BERTHIER, Nancy: "*Goya en Burdeos* de Carlos Saura et le biopic: entre tradition et renouvellement". *Les langues néo-latines*, núm. 336, 2005, pp. 59-76.
- BERTHIER, Nancy: "Memento mori: réflexions sur le Temps dans *Goya en Burdeos* de Carlos Saura". En AUBERT, Jean-Paul; SEGUIN, Jean-Claude: *De Goya à Saura*. Lyon : GRIMH, 2005.
- BERTHIER, Nancy (Ed.): *Penser le cinéma espagnol, 1975-2000*. Lyon: GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 2002.
- 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.
- BERTHIER, Nancy; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (Eds.): *Retóricas del miedo. Imágenes de la Guerra Civil española*. Madrid: Casa Velázquez, 2012.
- 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.
- BERTRANA, Aurora: *Vent de grop*. Barcelona: Alfaguara, colección Ara i ací, 1967.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto: "La Central del Corto, recuperar la experiencia". *O olho da história*, núm. 10, abril 2008, sin paginación.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto: *Homoherejías: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria, 2014.
- BESAS, Peter: *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver: Arden, 1985.

- 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, pp. 87-102.
- BETTS, Jalene: “Identities in Migrant Cinema: The Aesthetics of European Integration”. *Macalester International*, vol. 22, 2009, pp. 27-52.
- BHABHA, Homi K.: *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.
- BILLARD, Pierre: “Espagnolas en París”. *Le Journal du Dimanche*, 13-02-1972.
- BILLARD, Pierre: “Españolas en París”. *Le Journal du Dimanche*, 20-02-1972.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La barraca*. Valencia: Prometeo, 1898.
- BOILLAT, Alain: “L'espace dans Retour d'Afrique d'Alain Tanner”. En TORTAJADA, María; ALBERA, François (Dir.): *Cinéma suisse: nouvelles approches. Histoire-Esthétique-Critique-Thèmes-Matériaux*. Lausana: Éditions Payot Lausanne, 2000, pp. 245-258.
- BONELL, René: *Grande Vacances*. Paris: Flammarion, 1997.
- BONNAFOUX, Denise: *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIXe-XXe)*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1999.
- BORAU, José Luis (Dir.): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, 1998.
- BOROBO (Raimundo García Domínguez): *La tremenda niñez de la Bella Otero*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego, 1971.
- BOSENSO, Christian (Ed.): *Cinemas de l'émigration 3*. París: CinémAction, núm. 24, L'Harmattan, 1982.
- BOU ACHEM, Amal: *L'étranger dans le cinema de fiction français: essai d'interpretation sociologique*. París: Université Paris Descartes, tesis doctoral dirigida por el Dr. Michel Maffesoli, 2008.
- BOUBEKER, Ahmed; PEROTTI, Antonio: *Présence et représentations des immigrés et des minorités ethniques à la télévision française*. Paris: ARA, CIEMI, 1991.
- BOULOUQUE, Sylvain; COURTOIS, Stéphane: “L'armée du crime' de Robert Guédiguian, ou la légende au mépris de l'histoire”, *Le Monde*, 14-11-2009.
- BOUVARD, Philippe: *Madame n'est pas servie. Dictionnaire des patrons et des domestiques*. Paris: Éditions de la Pensée Moderne, 1965.
- BRASÓ, Enrique: “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*. Madrid: Pablo Torres Fernández, 1975, pp. 139-188.
- BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Espasa, 2002.
- 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.
- BREA, José Luis (Ed.): *Estudios visuales*. Madrid: Akal, 2005.
- 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, pp. 249-258.
- BRUNETTE, Peter: “The Red Poster (L'affiche rouge) by Frank Cassenti”. *Film Quarterly*, vol. 31, núm. 2, invierno 1977-1978, pp. 48-51.
- BUACHE, Freddy: *Le cinéma suisse 1898-1998*. Lausana: Éditions l'Age d'Homme, 1998.
- BUBNOVA, Tatiana: “Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarkovski”. *Acta Poética*, núm. 24, 2003, pp. 27-62.
- BUCHSBAUM, Jonathan: “My nationality is cinematography': Renoir and the National Question”. *Persistence of Vision*, núm. 12/13, 1996, pp. 29-48.

- BUÑUEL, Luis: *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.
- BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Edaf, 1982.
- BURGUERA, María Luis: *Edgar Neville, entre el humor y la nostalgia*. Valencia: Diputación de Valencia, 2000.
- 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.
- CABEZAS, Juan Antonio: *La montaña rebelde*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.
- CABO VILLAVERDE, José Luis; COIRA, José Antonio; PENA, Jaime (Eds.): *Diccionario do cine en Galicia (1986-2000)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CGAI, 2001.
- 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.
- CADÉ, Michel: *L'Écran bleu. Les ouvriers à l'écran*. Perpignan: Presses Universitaires e Perpignan, 2000.
- CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición).
- 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 (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 91-120.
- CADOPPI, Christian: *Regards sur Luis Mariano*. Paris: Edilivre, 2014.
- CALVO, Luis: “Españolas en París”. *ABC*, 04-11-1970, p. 3.
- CALVO SALGADO, Luis M.: “La fotografía en Carta de España”. AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 277-292.
- CALVO SALGADO, Luis M.; FERNÁNDEZ VICENTE, María José; SANZ DÍAZ, Carlos: “Las representaciones de la identidad estatal y las identidades subestatales en *Carta de España*”. AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 253-275.
- CALVO SALGADO, Luis M.; LANGA NUÑO, Concha; PRIETO LÓPEZ, Moisés: “Tele-Revista: Representaciones, imágenes y libertad política en un informativo de la televisión pública suiza para la emigración española”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 14, 2003, pp. 11-31.
- CALVO SALGADO, Luis M.; LANGA NUÑO, Concha; PRIETO LÓPEZ, Moisés: *Tele-revista y la Transición. Un programa de la televisión suiza para emigrantes españoles (1973-1989)*. Madrid: Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2015.
- CALVO SALGADO, Luis M.; LANGA NUÑO, Concha; PRIETO LÓPEZ, Moisés: “La Transición española desde la emigración: Tele-revista, revista de actualidad de la televisión pública suiza para los emigrantes españoles”. En GUILLAMET, Jaume; SALGADO, Francesc (Coords.): *El periodismo en las transiciones políticas. De la revolución portuguesa y la transición española a la primavera árabe*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, pp. 185-198.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza, 1995.
- CAMARERO, Gloria: “Retratos de la sombra o la fábrica de los malos sueños: imágenes cinematográficas sobre Goya”. *Tiempo y Tierra*, núm. 3, 1996, pp. 163-172.
- 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.

- 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.
- CAMINO, Jaime: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 09-11-1976, p. 5.
- CAMINO, Jaime: *Pasionaria. Conversaciones en Moscú*. Castellón: Ellago Ediciones, 2006.
- CAMINO, Jaime: *La vieja memoria*. Castellón: Ellago Ediciones, 2006.
- CAMPO VIDAL, Anabel: *Ventura Pons. La mirada libre*. Madrid: Fundación Autor, 2004.
- 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.
- CAMPORESI, Valeria: *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*. Madrid: Turfan, 1994.
- CAMPOY, Antonio Manuel: *Viaje por España. Cómo nos ven los extranjeros*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1963.
- CANALS, Salvador: *La Iglesia y el cine*. Madrid: Rialp, 1965.
- CANDAU, Joël: *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- CANDEL, Francesc: *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1964.
- CANDEL, Francesc: *Donde la ciudad cambia su nombre*. Barcelona: José Janés, 1957.
- CANO, José María: “La censura cinematográfica en España”. *Revista Española de Pedagogía*, vol. 9, núm. 34, abril-junio 1951, pp. 361-366.
- CANTERO, 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.
- 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.
- CARBONEL, Marie-Hélène; FIGUERO, Javier: *La véritable biographie de La Belle Otero et de la Belle Époque*. Paris: Éditions Fayard, 2003.
- 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.
- CARMONA, Luis Miguel: *El terrorismo y E.T.A. en el cine*. Madrid: Cacitel, 2004.
- CARO BAROJA, Julio: *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1970.
- 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.
- CARRERAS ARES, Juan José: “Distante e intermitente: España en la historiografía alemana”. *Ayer*, núm. 31, 1998, pp. 267-277.
- CARRERAS ARES, Juan José: “España en la historiografía alemana”. *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 71, 1995, pp. 253-268.
- CARRERAS ARES, Juan José: *Razón de Historia. Estudios de Historiografía*. Zaragoza: Marcial Pons Historia Biblioteca Clásica, Prensas Universitarias, 2000.
- CARRITO COUTO, Rodrigo: “El reencuentro de Martín y Marcos en Uzwil”. *SWI. Swissinfo.ch*, 22-05-2014.
- CARRIZO COUTO, Rodrigo: “‘Ispansi' quiere decir españoles en ruso”. *El País*, 30-12-2009.
- CARS, Jean des: *Eugénie, la dernière impératrice*. Paris: Perrin, 1997.

- CARTY, Gabrielle: “La mujer inmigrante indefensa: Princesas, lejos de su reino”. *Iberoamericana*, núm. 34, 2009, pp. 127-135.
- CASARIEGO, Martín: “Agosto”. *ABC, El Cultural*, 12-08-2000, p. 3.
- CASTELAO, Alfonso R.: *Cousas*. Vigo: Galaxia, 1962 (1ª Ed.: La Coruña: Nós, 1929).
- CASTELLANI, Jean-Pierre (Coord.): *Goya en Burdeos de Carlos Saura*. Paris: Éditions du temps, 2005.
- CASTELLS, Manuel: *La era de la información. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza, 1971.
- CASTIELLO, Chema: *Con maletas de cartón: la emigración española en el cine*. San Sebastián: Tercera Prensa, Gakoa Liburuak, 2010.
- CASTIELLO, 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.
- 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.
- CASTIELLO, Chema: *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid: Talasa, 2005.
- CASTLE, Charles: *La Belle Otero: The Last Great Courtesan*. Londres: 1981. Londres: Michael Joseph, 1981.
- CASTRESANA, Luis de: *El otro árbol de Guernica*. Madrid: Prensa Española, 15ª ed., 1977 (1ª edición Madrid: El Arenal, 1967).
- CASTRESANA, Luis de: *La verdad sobre El otro árbol de Guernica*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- CASTRILLÓN, José Luis; MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio: *El cine de Víctor Erice*. Valladolid: Caja España, 2001.
- CASTRO, Antonio: *Cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *Cine y Exilio. Forma(s) de la Ausencia*. La Coruña: Vía Láctea, 2004.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, Sesión Continua, 2002.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: “De Galicia al cielo: Costumbrismo y religión en el melodrama cinematográfico franquista”. *Minus*, núm. 5, 1996, pp. 177-187.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra, 2010.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: “Raíces profundas (mito, guerra e infancia en el cine español)”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2005.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: “Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen franquista”. 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. 291-298.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: “Los turbios años cincuenta (1939-1950)”. En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 12-61.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2012.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, CERDÁN, Josexo: *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra, 2011.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, CERDÁN, Josexo (Coords.): *Suevia Films – Cesáreo González: Treinta años de cine español*. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca Española, 2005.

- CASTRO DE PAZ, José Luis; NIETO FERRANDO, Jorge (Coords.): *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), 2011.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime: *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), 2005.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ, Jaime: *Ramón Torrado: Cine de consumo no franquismo*. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1993, pp. 63-68.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.): *La atalaya en la tormenta: El cine de Luis García Berlanga*. Orense: X Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.): *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*. Orense: IX Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.): *El cine de Manuel Mur Oti*. Orense: IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (Coords.): *Tragedia e ironía: El cine de Nieves Conde*. Orense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2003.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005.
- CATALÀ, Josep Maria; CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el cine documental español*. Madrid: Ocho y Medio, 2001.
- CAULIEZ, Armand-Jean: *Jean Renoir*. Paris: Éditions Universitaires, colección Classiques du Cinéma, 1942.
- 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.
- CEBOLLADA, Pacual; RUBIO GIL, Luis: *Enciclopedia del cine español. Cronología*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 2 vols.
- CEBRIÁN, Juan Luis: *La rusa*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- CENTELLES, Agustí: *Diari d'un fotògraf. Bram, 1939*. Barcelona: Ediciones Destino, 2009.
- CENTELLES, Agustí: *La maleta del fotògraf*. Barcelona: Edicions Destino, 2009.
- CEPEDA ADÁN, José: *La historia de España vista por los extranjeros*. Barcelona: Planeta, 1975.
- CERCAS, Javier: *El impostor*. Barcelona: Literatura Random House, 2014.
- CERCAS, Javier: *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- CERCAS, Javier: "Yo soy Enric Marco", *El País*, 27-12-2009.
- CERDÁN, Josetxo; PENA, Javier: "Variaciones sobre la incertidumbre (1984-2000). En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 254-330.
- CERDÁN, Josetxo; TORREIRO, Casimiro (Eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra, Festival de Málaga, 2007.
- 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.
- CERRATO, Rafael: *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: JC, 2006.
- CERVERA, Marta: "Emigrantes con ipad. Una comedia sobre una de las consecuencias de la crisis". *El Periódico*, 07-03-2015.
- CESAIRE, Aimé: "Cahier d'un retour au pays natal". *Volontés*, núm. 20, 1939.

- CÉSPEDES GALLEGO, Jaime (Dir.): *Cinéma et engagement. Jorge Semprún scénariste*. Paris: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 140, 2011.
- CÉSPEDES GALLEGO, Jaime: “Figuras del exilio republicano español en el cine francés de los años sesenta: La guerra ha terminado (Alain Resnais) y El español (Jean Prat)”. *Filmhistoria Online*, vol. XXIII, núm. 2, 2013, pp. 1-11.
- 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: Éditions Charles Corlet, Cinémaction, núm. 130, pp. 149-154.
- CHAO, Ramón: *La Pasión de Carolina Otero*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- CHABROL, Jean-Pierre: *Un homme de trop*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1958.
- CHAPMAN, Hester W.: *Eugenia de Montijo*. Buenos Aires: Editorial de Ediciones Selectas, 1963.
- CHARDANS, Jean-Louis: *J'ai connu un prince*. Paris: La table ronde, 1976.
- CHÂTEAU, René: *Luis Mariano*. Paris: La mémoire du cinéma français, 1995.
- CHAUVEL, Geneviève: *Eugenia de Montijo, emperatriz de los franceses*. Barcelona: Editorial Edhasa, 2002.
- CHAZAL, Robert: “Españolas en París”. *France-Soir* (París), 15-02-1972.
- 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.
- CHEVALLIER, Jacques: “No pasaran, album souvenir”. *Jeune Cinéma*, núm. 286, 2003, pp. 59-60.
- CHOLLET, Mona: “Armand Gatti, homme de théâtre français. Les racines du ciel”. *Périphéries*, 1998, consultable en: <http://www.peripheries.net/article200.html>
- CHULIÁ RODRIGO, Elisa: “Cuestión de imagen: España y los españoles vistos desde Alemania”. *Panorama social*, núm. 16, 2012, pp. 52-62.
- CIMENT, Michel: *Le livre de Losey*. Paris: Stock, 1979.
- CLAIR-GUYOT, Jean: *L'Illustration*, 18 febrero 1939.
- CLAIR-GUYOT, Jean: *L'Illustration*, 4 marzo 1939.
- CLAVEL, Bernard: *L'Espagnol*. Paris: Robert Laffont, J'ai lu, núm. 309, 1959.
- CLAVER ESTEBAN, José María: *Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012, pp. 118-128.
- 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.
- COBOS, Juan: “Entrevista a Juan Antonio Bardem”. *Film Ideal*, núm. 126, agosto 1963, pp. 485-494.
- COBOS, Juan (Ed.): *Las generaciones del cine español*. Madrid: Nuevo Milenio, 2000.
- COBOS, Juan: “Tamaño natural”. *Nickel Odeon. Revista trimestral de Cine*, núm. 3, verano 1996, pp. 20-21.
- COIRA, Pepe: *Antonio Román: Un cineasta de la posguerra*. Madrid: Editorial Complutense, 2004.
- COLINA, José de la: “En el balcón vacío”. *Nuevo Cine*, 1962, p. 21.
- COLL, José Luis: *El hermano bastardo de Dios*. Madrid: Planeta, 1984.
- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo: *Cruces de un celuloide roto*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, tesis doctoral, 2011.
- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo: “Iglesia católica y cine en el franquismo, tres perspectivas para un proyecto”. *Historia Actual Online*, nº 35, 2014, pp. 143-151.

- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo: “La voz que nos es dada. Censura de guión e Iglesia durante el franquismo”. En FORNIÉS CASALS, José Francisco; NUMHAUSER, Paulina (Eds.): *Escrituras silenciadas: paisaje como historiografía*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2013, pp. 67-78.
- COLÓN, Antonio: “El cine del mundo”. *ABC*, 25-04-1970, p. 125.
- COMAS, Àngel: *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes, 2003.
- COMAS, Àngel: *Josep Maria Forn. L'aventura del cinema*. Valls: Cossetània edicions, 2012.
- COMAS, Àngel: *Miguel Iglesias Bonns: 'cult movies' y cine de género*. Valls: Cossetània, 2003.
- COMPANY, Juan Miguel: *Formas y perversiones del compromiso: el cine español de los años 40*. Valencia: Episteme, 1997.
- COMPANY, Juan Miguel: “Llegar a más 1963”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997, pp. 537-539.
- COMPANY, Juan Miguel: “Vente a Alemania, Pepe (1971)”. En EQUIPO CARTELETA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 226.
- 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, pp. 135-140.
- CONTENTS, Guido: “Catholiques et le monde du cinéma en Espagne. Une histoire vue à partir de l'Office Catholique International du Cinéma (OCIC), 1928-1976”. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 56, 1, 2011, pp. 10-53.
- CONVERT, Pascal: *Joseph Epstein, bon pour la légende*. Paris: Editions Atlantica-Seguiet, 2007.
- CONVERT, Pascal: *Raymond Aubrac: Résister, reconstruire, transmettre*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (Ed.): *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*. Barcelona: Bellaterra, 2007.
- 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.
- CORRAL, Enrique del: “'Novela', en su nueva etapa”, *ABC*, 25-10-1977, p. 126.
- CORTÉS COMPANY, Irene: *La novelística de Miguel Signes*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1989.
- 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.
- COSTA CLAVELL, Javier: *La Bella Otero*. Barcelona: Editorial Rodegar, 1967.
- 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.
- COSTER, Charles de: *La légende d'Ulenspiegel*. Bruselas: 1867.
- COTTAFARI, Alessandra (Ed.): *Cinema e Storia*. Modena: Cassa di Risparmio, 1982.
- CRESPO, Pedro: *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1987.
- CRESPO, Pedro: “El Puente, de Juan Antonio Bardem”. *ABC*, 16-03-1977, p. 65.
- 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”. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 2, 2, 2014, pp. 286-294.

- CRUSELLS, Magí: *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones J.C., 2006.
- CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil Española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.
- CRUSELLS, Magí: "REFUGEE, 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 cinematogràfica de l'exili republicà". *Temps i espais de memòria. Revista digital del Memorial Democràtic*, núm. 2, desembre 2014, pp. 5-9.
- 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.
- CUENCA, Josep María: *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014, ebook sin paginación.
- CUETO, Roberto (Ed.): *Los desarraigados en el cine español*. Gijón: Festival de Gijón, 1999.
- 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: Fraterna, 1987.
- DABIT, Eugène: *L'Hotel du Nord*. Paris: Robert Denoël, 1929.
- DANEY, Serge: "Le voyage absolu". En DELAGE, Christian: *Écrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*. Paris : IMEC, Collection Bibliothèque de France, 1991.
- DAUDET, Lucien: *Dans l'ombre de l'Impératrice Eugénie*. Paris: Gallimard, 1935.
- 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.
- 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), pp. 63-74.
- DE LA BRETÈQUE, François Amy de la: "L'exode d'un peuple de Louis Llech. La qualité d'un regard de témoin (+ descriptif du film)". En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 75-90
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- DELCLÓS, Tomàs: "El realizador Roberto Bodegas describe su primer contacto con la cinematografía española". *El País*, 28-08-1982.
- DELEUZE, Gilles: *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- DELGADO, Juan-Fabián: *Alfredo Landa, el artista cotidiano*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1991.
- DELGADO, Juan-Fabián: *Andalucía y el cine, del 75 al 92*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

- DELGADO, Juan-Fabián: José Luis López Vázquez, el actor indispensable. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1996.
- 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, Josexo; TORREIRO, Casimiro (Coords.): *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, 2001, pp. 221-230.
- DELGADO, Manuel; ESTEVA, Daria; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Jacinto Esteva. A l'ombra de l'últim arbre*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2015.
- DELMAS, Serène; TEULIÈRES, Laure: *Étrangers d'ici. Migrants et migrations au cinéma*. Toulouse: Éditions Privat, La Cinémathèque de Toulouse, 2012.
- DELTELL, Luis: “Murió hace quince años. Biografía inventada de 'los niños de Rusia'”. En CAMARERO, Gloria (Ed.): *La biografía filmica. Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B Editores, 2011, sin paginación.
- DENNISON, Stephanie (Ed.): *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Londres, Rochester: Boydell & Brewer, 2013.
- DESCHAMPS, Hélène: *Jacques Rivette: théâtre, amour, cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- DESTERNES, Suzanne; CHAUDET, Henriette: *La vie privée de l'impératrice Eugénie*. Paris: Hachette, 1953.
- DEVENY, Thomas G.: *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*. Londres-Metuchen: Scarecrow, 1993.
- DEVENY, Thomas G.: *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2012.
- DHOUKAR, Hedi: “Les télévisions européennes et l'immigration”. *Hommes et migrations*, nº 1157, septiembre, 1992. pp. 38-42.
- 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.
- 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.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions Minuit, 2002.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio: “La censura cinematográfica en las colonias españolas”. *Film-Historia*, vol. IX, núm. 3, 1999, pp. 277-291.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.
- DÍEZ Y GUTIÉRREZ O'NEIL, José Luis: *El cine y los católicos*. Madrid: Aldecoa, 1941.
- DILTHEY, Wilhelm: *Introducción a las ciencias del espíritu*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- DINUBILA, Daniel John: *Nothingness in the Narrative Works of Jesús Fernández Santos*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1978.
- 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.
- DORENLOT, Françoise: *Malraux ou l'unité de pensée*. Paris: Gallimard, 1970.

- DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Las constituciones de la colonia española en Francia”. *Hommes et Migrations*, núm. 1184 (dossier: “D’España en Francia”), febrero 1995, pp. 6-12.
- 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.
- DUMAS, Alexandre: *Le Gentilhomme de la Montagne (El Salteador)*. París: Michel Lévy, 1860.
- DUMONT, Hervé: *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*. Lausana: Cinémathèque suisse, 1987.
- DUMONT, Hervé: “Leopold Lindtberg et le cinéma suisse, 1935-1953”. *Travelling*, núm. 44-46, 1975.
- DURGNAT, Raymond: *Jean Renoir*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1974.
- DUVAL-STALLA, Alexandre: *André Malraux – Charles de Gaulle: une histoire, deux légendes*. Paris: Gallimard, 2008.
- ECHEGARAY, José: *El gran galeoto*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1881.
- EGIDO, Luciano G.: *Juan Antonio Bardem*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1963.
- EGIDO, Luciano G.: “Sonatas”. *Cinema Universitario*, núm. 11, marzo 1960.
- EGUIA, Xavier de: “Emigrantes españoles en Alemania”. *La Vanguardia*, 04-04-1971, p. 30.
- 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: *Los cines periféricos (África, Oriente Medio, India)*. Barcelona: Paidós, 1999.
- 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.
- ELENA, Alberto: *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial 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: “Políticas cinematográficas coloniales: España, Francia y el Protectorado de Marruecos”. En RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando; FELIPE RODRÍGUEZ, 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: “Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 49, 2005, pp. 54-65.
- 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: “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. -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.
- 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.

- ELÍO, María Luisa: *Cuaderno de apuntes*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, Ediciones El Equilibrista, 1995.
- ELÍO, María Luisa: *Tiempo de llorar*. México D.F.: Ediciones El Equilibrista, 1988.
- ELIZONDO, Salvador: “Donde el tiempo es el principal personaje”. *La cultura en México, Siempre*, 467, 6 de junio de 1962, p. XVIII.
- 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.
- ELSAESSER, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, Film Culture in Transition, 2005.
- ERENS, Patricia: *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- ESCOLANO, Carlos: “No Cow on the Ice + Conversación con Eloy Domínguez Serén”. *Transit. Cine y otros desvíos*, 11-12-2015, enlace: <http://cinetransit.com/conversacion-con-eloy-dominguez-seren/>
- ESCRIBANO, Francesc: *Cuenta atrás. La historia de Salvador Puig Antich*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- 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.
- ESPELT, Ramón: *Ficción criminal a Barcelona*. Barcelona: Laertes, 1998.
- 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.
- ESTEBAN, José; SANTONJA, Gonzalo: *Los novelistas sociales españoles (1928-1938)*. Madrid: Peralta Ediciones y Editorial Ayuso, 1977.
- ESTEVE, Pau; COMPANY, Juan Miguel: “Tercera vía, la muerte del cine español”. *Dirigido por...*, núm. 22, abril 1975.
- EVANS, Peter Williams: *Spanish Cinema*. Nueva York: Oxford University, 1999.
- EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry: *Transnational Cinema. The Film Reader*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006.
- FABER, Sebastiaan: “Max Aub, conciencia del exilio”. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, núm. 1, 2006, pp. 16-35.
- FABIÁN DELGADO, Juan: *José Luis López Vázquez, el actor indispensable*. Huelva: XXII Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1996.
- FANÉS, Félix: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- FANÉS, Félix: *CIFESA. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.
- FANÉS, Félix: “¡Vente a Alemania, Pepe!”. *Solidaridad Nacional*, 16-03-1971.
- FARGIER, Jean-Paul: “Le courant alternatif”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 287, abril 1978.
- FARGIER, Jean-Paul: “Entretien avec Hélène Châtelain”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 287, abril 1978.
- FARGIER, Jean-Paul; BEAUVIALA, Jean-Pierre; LE PÉRON, Serge; TOUBIANA, Serge: “Entretien avec Armand Gatti et Hélène Châtelain”. *Cahiers du Cinéma*, núm. 285, febrero 1978.
- FARINELLI, Arturo: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Roma: Reale Academia d'Italia, 1942-1944, 4 vols.
- FAULÍ, Josep: “Casals: La hora de Bellsollell”. *Destino*, núm. 2092, 1977, p. 45.
- FAULKER, Christopher: *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton: Princeton University, 1986.

- 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;
- FEENSTRA, Pietsie (Ed.): *Mémoire du cinéma espagnol. CinémAction*. Condé-sur-Noireau: Corlet Publications, 2009.
- FEENSTRA, 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, pp. 171-175.
- FELIPE ARRANZ, David: *Las cien mejores películas sobre migración*. Madrid: Calcitel, 2012.
- FELIÚ Y CODINA, José: *La Dolores. Drama en tres actos y en verso*. Madrid: R. Velasco Impresor, 1892.
- FELIU Y CODINA, José: *María del Carmen o los jardines de Murcia*. Madrid: R. Velasco impresor, 1896.
- FELTRINELLI, Carlo: *Senior service. Biografía de un editor*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Cátedra, 2015 (6ª edición).
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El mar y el tiempo*. Barcelona: Planeta, 1988.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate, 1998.
- FERNÁNDEZ, Alberto: *Emigración republicana española 1939-1945*. Vizcaya: Algorta, 1972.
- FERNÁNDEZ, Ángel M.ª: *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine*. Arnedo: Ediciones Aborígen, colección Octubre Corto, 02, 2007.
- FERNÁNDEZ, James D.; ARCEO, Luis: *Invisible Immigrants. Spaniards in the US (1868-1945)*. Madrid: Paco Gómez, Fracaso Books, 2015.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: *A Bela Otero: Pioneira do Cine*. Vigo: Editorial Galaxia, 2003.
- FERNÁNDEZ, Miguel Anxo: *Carlos Velo. Cine e exilio*. Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1996.
- FERNÁNDEZ, S.: "Una curiosidad sentimental', según el director de la Filmoteca de Asturias". *La Nueva España*, 12-03-2013.
- FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo: "Entrevista a Edgar Neville". *Primer Plano*, núm. 169, 09-01-1944, sin paginación.
- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis: *Nemesio Sobrevila, o el enigma sin fin*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1994.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Cine religioso. Filmografía crítica*. Valladolid: Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos, 1960.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1977.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La Guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, 2 vols.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Jean Renoir*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1966.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *La obra de Fernando Delgado*. Madrid: CEC, 1949.
- FERNÁNDEZ HERR, Elena: *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage, 1755-1823*. París: Didier, 1973.
- FERNÁNDEZ MELLADO, Rafael (Ed.): *Rafael Gil. Director de cine*. Madrid: Celeste, 1997.
- FERNÁNDEZ-MOLINA, Antonio; LOPE, Víctor: *Goya en la prehistoria del cine*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: "Las paradojas de *El espíritu de la colmena*". *El País*, 21-08-1983.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: *Cabeza rapada*. Barcelona: Seix Barral, 1958.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: "El Puente. Sainete trashumante". *El País*, 17-03-1977, p. 29.

- FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa (Ed.): *Otherness in Hispanic Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- 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.
- FERRÉ, Teresa: "El camp de Bram, quatre mirades fotogràfiques a l'exili republicà: Agulló, Capa, Centelles i Rougé". 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. 37-56.
- FERRERAS, José Ignacio: *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)*. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
- 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.
- FERRO, Marc: "Le film, une contre-analyse de la société ?". *Annales ESC*, núm. 1, enero-febrero 1973, p. 113.
- FÉVAL, Paul: "Le bossu". *Le Siècle*, 7 de mayo – 15 agosto 1857.
- 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.
- FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de: *Viajeros románticos por España*. Madrid: Escuelas Profesionales "Sagrado Corazón", 1971.
- 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.
- FLEDELIUS, Karsten; SHORT, Kenneth R.M.: *History and Film: Methodology, Research, Education*. Copenhagen: Eventus, IAMHIST, 1980.
- 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.
- FLINN, Margaret C.: "Documenting limits and the limits of documentary: Georges Lacombe's La Zone and the 'Documentaire romancé'". *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, núm. 4, septiembre 2009, pp. 405-413.
- 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.
- FONT, Domènec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance, 1976.
- FONTES ARIÑO, Jacinto: *El mundo vasco en la obra de Luis de Castresana*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1972.
- FORCADELL, Carlos: "Ya no tan distante: Recepción y presencia de la historiografía alemana en la España democrática". *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 84, 2009.
- FÓRMICA, Mercedes: *La ciudad perdida*. Barcelona: Luis de Caralt, 1951.
- FOUCAULT, Michel: *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FOULCHÉ DELBOSC, Raymond: *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*. París: Welter, 1896.
- FOUQUIÈRES, André Becq de: *Mon Paris et mes Parisiens. II – Le quartier Monceau*. París: Pierre Horay, 1954.

- 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.
- FRANCO TORRE, Christian: *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*. Santander: Shangrila, Textos Aparte, 2015.
- FREÁN HERNÁNDEZ, Óscar: “Les bonnes espagnoles. Representaciones y estereotipos de las mujeres españolas en la Francia de los años sesenta”. *E-Crit*, núm. 6, 2014, pp. 13-27.
- FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2009.
- FREEDMAN, Spencer G.: *Jesús Fernández Santos: The Trajectory of his Fiction*. Amherst: University of Massachusetts, 1972.
- FRONTAURA, Carlos: *Viaje cómico a la Exposición de París*. París: Imp. Simon Raçon y Cia., 1868.
- FRUTOS, Francisco Javier; LLORENS, Antonio: *José Luis Dibildos. La huella de un productor*. Valladolid: Seminci, 1998.
- FRYDMAN, Elise: “Lettre ouverte à Robert Guédiguian, par Elise Frydman”, *Le Monde*, 26-11-2009.
- FUEYO GUTIÉRREZ, Aquilina; JEVIA ARTIME, Isabel: “Educando 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.
- GABRIEL, Teshome H.: *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: University of Michigan, 1982.
- GAGGINI FONTANA, Matilde: *TV senza frontiere. La storia di “Un'ora per voi: 25 anni di televisione per i lavoratori italiani in Svizzera*. Lugano: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Università della Svizzera Italiana, 2004.
- GAGGINI FONTANA, Matilde: *Un'ora per voi. Storia di una tv senza frontiere*. Bellinzona: Edizioni Libero Casagrande, 2009.
- GALÁN, Diego: “Los años bárbaros!, de Fernando Colomo”. *El País*, 1 de abril de 2004.
- GALÁN, Diego: “Emilia, parada y fonda”. *Triunfo*, núm. 709, año XXI, 28-08-1976, p. 54.
- GALÁN, Diego: “El Puente”. *Triunfo*, núm. 738, 19-03-1977, p. 58.
- GALÁN, Luis: *Después de todo: recuerdos de un periodista de la Pirenaica*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- GALLARDO SABORIDO, Emilio José: *Gitana tenías que ser. Las Andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España – Latinoamérica*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2010.
- GANTES, Pablo: *Luis Lucia: director para todos los públicos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2006.
- GARBUS, Anna; MONTAÑA TOR, Paula: “Un 1714 de películas”. *El País*, 16-11-2013.
- 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.
- GARCÍA BARBANCHO, Alfonso: *Las migraciones interiores españolas: estudio cuantitativo desde 1900*. Madrid: Publicaciones del Instituto de Desarrollo Económico, Escuela Nacional de Administración Pública, 1967.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La leyenda negra: Historia y opinión*. Madrid: Alianza, 1992.
- 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.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2013.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Sin cinematografía no hay nación. Drama e identidad nacional española en la obra de Florián Rey*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007.

- GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás: “El Puente”. *Pueblo*, 18-03-1977, p. 27.
- 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. 321-332.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine español*. Madrid: Rialp, 1962.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Cine-Club del SEU de Salamanca, cuaderno núm. 1, 1954.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- GARCÍA ESCUDERO, José María: *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta, 1978.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: “El cine alternativo en Galicia: ¿Una propuesta creativa?”. En AA.VV.: *Actas del III Congreso de la A.E.H.C.* San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991, pp. 173-197.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos: *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. La Coruña: La Voz de Galicia, 1985.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia: *Spain is us: La Guerra Civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2013.
- GARCÍA MERÁS, Lydia: “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”. *Desencuentros*, núm. 4, 2007, pp. 16-41.
- 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.
- GARCÍA MONTERO, Manuel: *Dolorida Querencia, Poemas de mi tierra*. Mérida: Artes Gráficas Boysu, 1992.
- GARCÍA PONCE, Juan: “II. La película”. *Revista de la Universidad*, junio 1962, p. 28.
- GARCÍA RIERA, Emilio: “En el balcón vacío. I. La filmación”. *Revista de la Universidad*, junio 1962, p. 27.
- GARCÍA RIERA, Emilio: *Historia documental del cine mexicano*. México D.F.: Era, 1979.
- GARRIDO, José Ángel: *La etnia gitana en la pantalla. Minorías en el cine*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, Film Historia, 2003.
- GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “Cine e inmigración. ¿“El puente” a la felicidad?”. *Quaderns de Cine (Cine i emigració)*, núm. 6, 2011, pp. 83-93.
- GARRIDO CABALLERO, Magdalena: “La Unión Soviética a través de publicaciones periódicas españolas”. *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 20, 2004, pp. 521- 528.
- GASTAUT, Yvan: “L'irruption du thème de l'immigration dans les médias”. *Les immigrés entre imaginaire et droit, Confluence Méditerranée*, n° 24, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 15-31.
- 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.
- GATTI, Stéphane; SÉONNET, Michel: *Armand Gatti. Journal illustré d'une écriture*. Montreuil: Centre d'action culturelle de Montreuil, La parole errante, 1987.
- GAUTHIER, Guy (Dir.): *Le cinema militant reprend le travail*. Conde-sur-Noireau: Corlet, 2004.
- GAUTIER, Théophile: *Le capitán Fracasse*. Paris: Charpentier, 1863.
- GAVIRIA, Mario: *Campo, urbe y espacio del ocio*. Madrid: Siglo XXI, 1971.
- GIL, Alberto: *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

- 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.
- 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.
- GILROY, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso, 1993.
- GIMÉNEZ-ARNAU, José Antonio: *Murió hace quince años: drama en dos actos*. Madrid: Ediciones Alfil, 1953.
- GINARD FÉRON, David: *Matilde Landa. De la Institución Libre de Enseñanza a las prisiones franquistas*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2005.
- GINSBERG, Terri; MENSCH, Andrea (Eds.): *A Companion to German Cinema*. Malden: Wiley Blackwell, 2012.
- GINZBURG, Carlo: *Il Formaggio e I vermin: il cosmo di un mugnaio del '500*. Turín: Giulio Einaudi, 1976.
- GINZO, Juana, RODRÍGUEZ OLIVARES, Luis: *Mis días de radio. La España de los cincuenta a través de las ondas*. Madrid: Temas de hoy, 2004.
- GISMERA VELASCO, Tomás: *Eugenia de Montijo, el Imperio Escarlata*. S.L.: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- GODARD, Henri: *L'autre face de la littérature. Essai sur André Malraux et la littérature*. Paris: Gallimard, 1990.
- 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.
- GOGNIAT, Laurence: "Entretien avec Peter Ammann". *Cinémémoire.ch*, 01-12-2011, Université de Lausanne, p. 8.
- 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.
- GOLDBRONN, Frédéric: "La maternité d'Elné. Les origines du film". *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, núm. 89-90, 2008, pp. 115-121.
- GOLDMANN, Annie: *Cinéma et société moderne*. Paris: Éditions Anthropos, 1971.
- GOMBRICH, Ernst: *La evidencia de las imágenes*. Barcelona, Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2014.
- GOMBRICH, Ernst: *La imagen y el ojo*. Madrid: Editorial Debate, 2002.
- GÓMEZ, Agustín; POYATO, Pedro (Coords.): *Profundidad de campo*. Girona: Luces de Gálibo, 2011.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: *Los viajeros de la ilustración*. Madrid: Alianza, 1974.
- GÓMEZ MESA, Luis: *La literatura española en el cine nacional (1907-1977). Documentación y crítica*. Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1978.
- GÓMEZ VILCHEZ, José: *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- GONZÁLEZ, Fernando: "Exilio, identidad, historia, forma filmica. *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 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: *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-1939*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, pp. 211-228.

- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Manuel: “Aproximación ás 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*. Vigo: Universidad de Vigo, tesina dirigida por el Dr. José Luis Castro de Paz, 2002.
- 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: “Os galegos e o cine en America”. En AA.VV.: *Galicia e América. Cinco séculos de historia*. La Coruña: Xunta de Galicia, 1992, pp. 112-116.
- 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.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1981.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: “Censura cinematográfica y represión cultural”. *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, núm. 5 (Censura y literaturas peninsulares), 1987, pp. 119-136.
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano: “El Puente”. *Gaceta Ilustrada*, marzo 1977.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano: *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española, Volumen F-2, 1993.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús: “Evolución de la relación iglesia-cine y su repercusión en el cine de la transición española”. En CAMACHO MORFÍN, Thelma (Ed./Coord.): *Memoria del Segundo Seminario en Historia y Antropología*. Hidalgo (México): Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2011.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús: *La moral religiosa y el cine español de la Transición (1973-1982)*. Granada: Universidad de Granada, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jesús Rubio Lapaz, 2003.
- 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.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español”. En AGUILAR, Carlos (Ed.): *El campo en el cine español*. Valencia: Banco de Crédito Agrícola, 1988, pp. 13-27.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Santiago: *España no es diferente*. Madrid: Tecnos, 2002.
- 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.
- GORDILLO 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.
- 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.
- 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, p. 106-110.
- GOTZENS MARTÍNEZ, Salvador: “Más sobre 'Las largas vacaciones del 36'”. *La Vanguardia*, 17-11-1976, p. 7.
- GOYTISOLO, Juan: *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- GOYTISOLO, Juan: *La Chanca*. Paris: Librairie Espagnole, 1962.
- GOYTISOLO, Juan: *La Chanca*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- GOYTISOLO, Juan: *En los reinos de Taífa*. Madrid: Alianza, 1999.
- 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: *Meditación en la montaña*. Valencia: Pre-textos, 1988.
- GRACIA GARCÍA, Teresa: *Las Republicanas*. Valencia: Pre-Textos, 1984.
- GRAFF, Séverine; PORRET, Marthe: “Editorial”. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, núm. 14, 2009, sin paginación.
- GRAU REBOLLO, Jorge: *Antropología audiovisual*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.
- GREENWOOD, Michael J.: “Human Migration: theories, models, and empirical studies”. *Journal of Regional Science*, vol. 25, 4, 1985, pp. 521-544.
- GREGORI, Antonio: *El cine español según sus directores*. Madrid: Cátedra, 2009.
- GRENVILLE, John A. S.: *Film as History: The Nature of Film Evidence*. Birmingham: University of Birmingham, 1971.
- GRILLANDI, Massimo: *La Bella Otero*. Milan: Rusconi, 1980.
- GROSSER, Alfred: *Le crime et la mémoire*. Paris: Flammarion, 1999.
- GROSSMAN, Alan; O'BRIEN, Áine (Eds.): *Projecting Migration. Transcultural Documentary Practice*. Londres: Wallflower Press, 2007.
- GRUNERT, Andrea: *L'écran des frontières*. París: CinémAction, núm. 137, Éditions Corlet, 2010.
- 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.
- GUARINOS, Virginia (Ed.): *Alicia en Andalucía. La mujer andaluza en el cine*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1996.
- GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Ministerio de Cultura, Filmoteca Española, 1994.
- GUBERN, Román: “La censura bajo el franquismo”. POYATO, Pedro (Comp.): *Historia(s), motivos y formas del cine español*. Córdoba: Plurabelle, 2005, pp. 51-64.
- GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Edicions 62, 1981.

- GUBERN, Román: *Cine español en el exilio. 1936-1939*. Barcelona: Lumen, 1976.
- GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen, 1977.
- GUBERN, Román: “El cine sonoro (1930-1939)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), pp. 123-179.
- 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.
- GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995).
- GUBERN, Román: “Significación política de Sierra de Teruel”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 2, 1995.
- GUBERN, Román: *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española, 1986.
- GUBERN, Román; FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975.
- GUÉDIGUIAN, Robert: “'L’Affiche rouge', cinéma, histoire et légende, par Robert Guédiguian”, *Le Monde*, 21-11-2009.
- 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.
- GUERRERO, Ana Clara: *Los viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1990.
- GUEVEL, Marion; GOTOR, Pablo: “Mourir sage et vivre fou: un voyage onírico a través de la cultura española”. En PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012, pp. 47-56.
- GUILLAUME, Geneviève: *Le Cinéma du Front Populaire*. París: Lherminier, 1986.
- 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.
- HALBWACHS, Maurice: *Les Cadres sociaux de la mémoire*. París: Félix Alcan, 1925.
- HALBWACHS, Maurice: *La Mémoire collective*. París: Presses universitaires de France, 1950.
- HAREVEN, Tamara K.: *Transitions. The Family and the Life Course in Historical Perspective*. Nueva York: Academic Press, 1978.
- HARGREAVES, Alec G.: “L’immigration au prisme de la télévision en France et en Grande-Bretagne”. *Migrations et société*, nº 21, mayo-junio 1992, pp. 19-29.
- HARGREAVES, Alec G.: “Télévision et intégration: la politique audiovisuelle du FAS”. *Migrations et société*, noviembre-diciembre 1993, pp. 7-22.
- HARGUINDEZ, Ángel S.: “'Camada negra', ante los ataques constantes de la sinrazón”. *El País*, 5-10-1977.
- HARGUINDEZ, Ángel S.: “Las dificultades extracinematográficas de 'Camada negra'”. *El País*, 23-08-1977.
- HARRIS, John R.; TODARO, Michael P.: “Migration Unemployment and Development: A Two Sector Analysis”. *American Economic Review*, vol. 60, 1, 1970, pp. 126-142.
- HATZFELD, Nicolas: “Entretien avec Stéphane Gatti”, 29-09-2010. En AA.VV.: *Une expérience de vidéo*. París: Éditions Montparnasse, 2011, pp. 40-50.
- 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.

- HEININK, Juan B.; VALLEJO, Alfonso C.: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1931-1940*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, Volumen F-3, 2009.
- HELGASON, Hallgrimur: *101 Réikiavik*. Barcelona: RBA Libros, 2000.
- HEMINGWAY, Ernest: *For Whom the Bell Tolls*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1940.
- HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinémas de l'emigration*. París: CinémAction, núm. 8, L'Harmattan, 1979.
- HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinémas métis. De Hollywood aux films beurs*. París: CinémAction, núm. 56, Éditions Corlet, 1990.
- HENNEBELLE, Guy; BERRAH, Mouny; STORA, Benjamin (Dirs.): *La guerre d'Algérie à l'écran*. París: CinémAction, Corlet-Télérama, 1997.
- HENNEBELLE, Guy; SOYER, Chantal (Eds.): *Cinéma contre racisme*. París: CinémAction/Tumulte, 1980.
- 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, pp. 215-232.
- 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.
- HEREDERO, Carlos F.: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Alcalá de Henares, San Sebastián, Madrid: Festival de Cine de San Sebastián, Donostia Kultura, Filmoteca Española, 1994.
- HEREDERO, Carlos F.: *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la Dictadura*. Festival de San Sebastián, 1996.
- HEREDERO, Carlos F.: "El Puente. Aventura del motorista fantástico". *Cinema 2002*, núm. 27, mayo 1977.
- 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.
- 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,
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique; SANTAMARINA, Antonio: *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*. Madrid: Nuevo Milenio, 2002.
- HEREDERO GARCÍA, Rafael: *La censura del guión en España*. Valencia: Edición de la Filmoteca (IVAC), 2000.
- HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976.
- HERNANDEZ, Michel: "Des Espagnoles à Paris... accusen". *Les Cahiers de la Cinémathèque*, núm. 6, primavera 1972.
- 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.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: "Lazaga Sabater, Pedro". En AA.VV.: *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2011, vol. 5, p. 81.
- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 2004.
- HERZBERGER, David K.: *Jesús Fernández Santos*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- HERRERA LUQUE, Francisco: *Boves, El Urogallo*. Caracas: Editorial Fuentes, 1972.
- HERRERO-VELARDE, José Ángel: "El Puente". En EQUIPO RESEÑA: *Cine para leer, 1977*. Bilbao: Mensajero, 1978.
- HERRMANN, J.M.: *Le Populaire*, 27 febrero 1939.

- HEUSCH, Luc de: *The Cinema and Social Science*. París: UNESCO, 1967.
- HEUSCHÄFTER, Hans-Jörg: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- HIDALGO, Manuel: *Fernando Fernán-Gómez*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1981.
- HIGBEE, 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.
- HIGBEE, Will: *Post-beur Cinema: North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- HIGBEE, Will; LIM, Song Hwee: "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, núm. 1, 1, 2010, pp. 7-21.
- HIGGINBOTHAM, Virginia: *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas, 1988.
- HILL, John; McLOONE, Martin; HAINSWORTH, Paul: *Border Crossing. Film in Ireland, Britain and Europe*. Londres: BFI, 1994.
- HINSMAN, Abby: "Suturing the Wound of Globalization: Immigration and Organs in Dirty Pretty Things". *Mediascape. UCLA'S Journal of Cinema and Media Studies*, invierno 2011, sin paginación.
- HIRSCH, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1997.
- HOFFMANN, Joseph: *L'Humanisme de Malraux*. París: Klincksieck, 1963.
- HOFFMANN, 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 / París: Les Presses Universitaires de France, 1961.
- HOGENKAMP, Bert: "Le film de gauche et la Guerre Civile d'Espagne, 1936-1939". *Revue Belge du Cinéma*, núm. 17, 1986, pp. 20-23.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1976.
- HOPEWELL, John: *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*. Londres: BFI, 1986.
- HORMIGÓN, Juan A. (Ed.): *Valle-Inclán y el cine*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- 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.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "El discurso institucional en el cine popular del Tardofranquismo y la Transición: política y familia". En FERNÁNDEZ AMADOR, Mónica; MARTOS CONTRERAS, Emilia; NAVARRO PÉREZ, Luis Carlos; QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael (Coords.): *VI Congreso Internacional Historia de la Transición en España, Almería 16 al 18 junio 2015: Las instituciones: comunicaciones*. Almería: Universidad de Almería, 2015, pp. 599-614.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "Realización y montaje en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): La tradición idealizada". En MATEOS MARTÍN, Concha; HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Ciro Enrique; HERRERO GUTIÉRREZ, Francisco Javier; TOLEDANO BUENDÍA, Samuel; ARDEVOL ABREU, Alberto Isaac (Coords.): *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2012, pp. 1-14.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel: "Tradición contra modernidad: tiempo, espacio e instituciones en el cine de barrio". En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.): *El cine de barrio tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, ebook sin paginación.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.): *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: "El 'cine de barrio' (1966-1975) como

- reflejo del período tardofranquista: ficciones y fricciones”. En HUESO MONTÓN, Ángel Luis; CAMARERO GÓMEZ, Gloria M. (Coords.): *Modelos de interpretación para el cine histórico: ponencias y comunicaciones, III Congreso Internacional de Historia y Cine*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013, p. 26.
- 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, pp. 1-13.
- 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.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar”. *Revista Latina de comunicación social*, núm. 68, 2, 2013, pp. 1-28.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto: “La imagen de la España tardofranquista en las películas protagonizadas por Lina Morgan (1966-1975)”. En MARCOS RAMOS, María; CAMARERO, María Emma (Coords.): *I Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: Comunicaciones completas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, pp. 1512-1527.
- HUESO, Ángel Luis: *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, Volumen F-4, 1998.
- HUESO, 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.
- HUESO, Ángel Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María: *Filmografía galega. Curtametraxes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Publicacións do Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades, 1997.
- HUESO, Ángel Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María: *Filmografía galega. Longametraxes de ficción*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Publicacións do Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades, 1997.
- HUGO, Víctor: *Ruy Blas*. París: Imp. de Béthune, 1838.
- HURCOMBE, Martin: *France and the Spanish Civil War: Cultural Representation of the War Next Door, 1936-1945*. Farnham / Burlington: Ashgate Publishing, 2011.
- IACCIO, Pascuale: *Cinema e Storia. Percorsi, immagini, testimonianze*. Nápoles: Liguori, 1998.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos; ANANIA, Francesca (Coords.): *Memoria histórica e identidad en el cine y televisión*. Sevilla, Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2010.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Ed.): *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva, Biblioteca Otras Eutopías, 2010.
- IRAVEDRA, Araceli: *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del grupo Escorial*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- JAIME, Antoine: *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- JEANNELLE, Jean-Louise: *Malraux, mémoire et métamorphoses*. Paris: Gallimard, 2006.
- 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. M. Iglesias, 2011.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón: *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

- JORDAN, Barry; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki: *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University, 1998.
- JOUSSE, Thierry; STRAUSS, Frédéric: “Entretien avec André Téchiné”. *Cahiers du cinéma*, núm. 481, junio 1994, pp. 12-17.
- 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, 2012, pp. 185-201.
- JUDERÍAS 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.
- JULIÁ, Santos: “Echar al olvido. Memoria y amnistía durante la Transición”. *Claves de Razón Práctica*, núm. 129, enero-febrero 2003, pp. 14-24.
- JUNKERJÜRGEN, Ralph; SCHOLZ, Annette; ÁLVAREZ OLAÑETA, Pedro (Eds.): *El cortometraje español (2000-2015). Tendencias y ejemplos*. Madrid, Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, 2016.
- KHADRA, Yasmina: *Ce que le jour doit à la nuit*. Paris: Julliard, 2008.
- 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.
- KINDER, Marsha: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California, 1993.
- KÖHN, Steffen: *Mediating Mobility: Visual Anthropology in the Age of Migration*. Nueva York. Wallflower Press, 2016.
- KORTE, Barbara; STERNNERG, Claudia: *Bidding for the Mainstream?: Black and Asian British Film since the 1990s*. Amsterdam, Nueva York: Rodopi, 2004.
- KRISTEVA, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- KUHN, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- KUSPIT, Donald: “Artur Balder's Little Spain”. *The Huffington Post*, 27-07-2015.
- LA BARBA, Morena: “Alvaro Bizzarri: migration, militance et cinéma”. *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, núm. 14, 2009, pp. 79-89.
- LA BARBA, Morena: “Creative Nostalgia for an Imagined Better Future: Il treno del Sud by the Migrant Filmmaker Alvaro Bizzarri”. En NIEMEYER, Katharina (Ed.): *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Londres: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2014, pp. 179-190.
- LA BARTHE, Henri: *Pépé le Moko*. París: Éditions AID, 1931.
- LACALLE, Charo: *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega, 2008.
- LACOUR-GAYET, Georges: *L'Impératrice Eugénie*. Paris: Éditions Albert Morancé, 1925.
- LACOUTURE, Jean: *André Malraux. Una vida en el siglo, 1901-1976*. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 1992.
- LAGNY, Michele: *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997 (1º ed. París: Colin, 1992).
- LAHOSA, J. E.: “El Puente”. *El ciervo*, núm. 304, marzo 1977, p. 25.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *España como problema*. Madrid: Seminario de Problemas Hispanoamericanos, 1949.
- LAKATÓS, Imre: *Proofs and Refutations: The Logic of Mathematical Discovery*. Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press, 1976.

- LAMANA, Manuel: *Otros hombres*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- LANDI, Michel: *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- LANGLOIS, Suzanne: *La Résistance dans le cinéma français 1944-1994. De La Libération de Paris à Libera me*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- LANGLOIS, Walter: *Via Malraux*. Nova Scotia: The Malraux Society, Arcadia University, 1986.
- LAPIERRE, Dominique; COLLINS, Larry: *Paris brûle-t-il?*. Paris: Robert Laffont, 1964.
- LARA, Fernando: "Bardem habla de 7 días de enero". *La Calle*, 46, del 6 al 12 de febrero de 1979, pp. 32-33.
- LARA, Fernando; RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: Seminci, 1990.
- LARRAZ, Emmanuel: *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Éditions du Cerf, 1986.
- LARRAZ, 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.
- LARRAZ, 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.
- LARROCHELLE, Jean-Jacques: "Récupérer une autre parole". *Le Monde*, 17-03-2007.
- 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.
- LATORRE, José María: "El puente". *Dirigido por...*, núm. 42, marzo 1977, pp. 39-40.
- LÁZARO REBOLL, Antonio; WILLIS, Andrew (Eds.): *Spanish Popular Cinema*. Manchester University, 2004.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier; SANZ FERRERUELA, Fernando: "Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos". *Artigrama*, núm. 25, 2010, pp. 185-208.
- LE CHANOIS, Jean-Paul: *Le Temps des cerises: Entretiens avec Philippe Esnault*. Arles: Éditions Institut Lumière, Actes Sud, 1996.
- LEE, Everett S.: "A Theory of Migration". *Demography*, vol. 3, 1, 1996, pp. 47-57.
- LEHEMBRE, Bernard: *Bécassine, une légende du siècle*. Paris: Gautier-Lauguereau, 2005.
- LEQUERET, Elisabeth: "No pasaran, album souvenir de Henri-Francois Imbert". *Cahiers du Cinéma*, núm. 583, 2003, pp. 38-48.
- LESAGE, Alain-René: *Les aventures de Gil Blas de Santillane*. Paris: Pierre Ribau, 1715-1735.
- LEVERATTO, Jean-Marc: *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*. Paris: La Dispute, 2010.
- LÉVY, Marie-Françoise: "L'immigration dans la production documentaire, le magazine, la fiction française. Variations autour d'un thème 1975-1991". En FRACHON, Claire; VARGAFTIG, Monique (Dirs.): *Télévisions d'Europe et immigration*. Paris: Ina, Association Dialogue entre les cultures, 1993, pp. 57-65.
- LEWIS, Arthur: *La Belle Otero*. Nueva York: Trident Press, 1967.
- LEWIS, 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.
- LIAUZU, Claude: "Mots et migrants méditerranéens". *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 54, núm. 1, 1997, pp. 1-14.
- LINARES, Luisa-María: *Soy la otra mujer*. Barcelona: Editorial Juventud, 1950.

- LIPSCHUTZ, Ilse Hempel: *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988.
- LLAMAZARES, Julio: *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- LLAMAZARES, Julio: *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- LLAMAZARES, Julio; VEGA, Felipe: *El techo del mundo. Le toit du monde*. Zaragoza: Las Tres Sorores, 1998, p. 15.
- LLINÁS, Francisco: “Juan de Orduña y Edgar Neville: El haz y el envés”. *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 1, 1994, pp. 65-74.
- LLORCA ABAD, Germán: “Las raíces documentales del Holocausto”. En FRANCÉS, Miquel: *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Siglo XXI, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, pp. 199-218.
- LOISON, Gilles; DUBOIS, Laurent: *François de Roubaix, charmeur d'émotions*. Paris: Éditions chapitre douze, 2006, p. 186.
- LOLIÉE, Frédéric: *La Vie d'une impératrice, Eugénie de Montijo*. Paris: Éditions Tallandier, 1906.
- LOPEZ, Francis: *Flamenco: la gloire et les larmes*. Paris: Presses de la Cité, 1987.
- LÓPEZ ANDRADA, Alejandro: *El libro de las aguas*. Sevilla: Algaida, 2007.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto: *Luis Mariano entre el cine y la opereta*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1995.
- 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.
- 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.
- 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.
- LÓPEZ-CEPERO JURADO, José Mariano (Ed.): *España vista por los extranjeros (antología)*. Madrid: Doncel, 1961.
- LORENTE, Luis: *¿Para qué te cuento?. Bibliografía autorizada de José Luis López Vázquez*. Madrid: Akal, 2010.
- LOSHITZKI, Yosefa: *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- LOUÏS, Pierre: *La femme et le pantin: Roman espagnol*. Paris: Société du Mercure de France, 1898.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *La Condesa María*. Madrid: La Prensa Moderna, núm. 71, 1927.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio: *¿Dónde vas, Alfonso XII?*. Madrid: Ediciones Alfíl, 1952.
- LUCENA GIRALDO, Manuel: “Los estereotipos sobre la imagen de España”. *Norba. Revista de Historia*, vol. 19, 2006, pp. 219-229.
- LUNA, Alicia: “En Tierra Extraña, de Iciar Bollain”. *El Huffington Post*, 21-09-2014, enlace: http://www.huffingtonpost.es/alicia-luna/en-tierra-extrana-de-icia_b_5856664.html
- LURY, Celia: *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. Londres: Routledge, 1998.
- 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.
- LYOTARD, Jean-François: *Signé Malraux*. Paris: Bernard Grasset, 1996.
- MACDOUGALL, David: *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MACÍAS PICAVEA, Ricardo: *El problema nacional: Hechos, causas y remedios*. Madrid: Fermín Solana,

1899.

- MAIRE, Christelle: "De la 'défense nationale spirituelle' à 'accueil de réfugiés: le visage de l'étranger dans le cinéma de Leopold Lindtberg". *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, núm. 14, 2009, pp. 13-27.
- 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.
- MALEFAKIS, Edward: *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1970.
- MALIK, 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.
- MALRAUX, André: *Espoir. Sierra de Teruel. Scénario du film*. Paris: Gallimard, 1996.
- MALRAUX, André: *L'Espoir*. Paris: Gallimard, colección "Folio", 1937.
- MAMULA, Tijana: *Cinema and Language Loss: Displacement, Visuality and the Filmic Image*. Nueva York, Oxon: Routledge, Routledge Advances in Film Studies, 2013.
- MAQUA, Javier; PÉREZ MERINERO, Carlos; PÉREZ MERINERO, David: *Cine español: ida y vuelta*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- MARCHARD, Jean Jacques (Ed.): *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Turín: Fondazione Giovanni Agnelli, 1991.
- MARÍAS, Miguel: *Manuel Mur Oti, Las raíces del drama*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Filmoteca Española, 1990.
- MARÍN ESCUDERO, Pablo: *Cine documental e inmigración en España. Una lectura sociocrítica*. Salamanca: Editorial Comunicación Social, 2014.
- MARÍN ESCUDERO, Pablo: *Construcción de la identidad inmigrante en el discurso filmico y literario español de los 90*. Madrid: Universidad Carlos III, tesis de máster en humanidades, dirigida por el Dr. D. Sánchez-Mesa Martínez, 2006.
- 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: Universidade da Coruña, 2012, pp. 2175-2183.
- 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.
- 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.
- MARION, Denis: *André Malraux*. Paris: Seghers, 1970.
- MARKER, Chris: *Immemory. A CD by Chris Marker*. Boston: Exact Change: CDR Edition, 2009.
- MARKS, Laura: *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Londres: Duke University Press, 2000.
- MAROTO CAMINO, Mercedes: *Film, Memory and the Legacy of the Spanish Civil War*. Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- MARTIN, Annie: "Artur Balder details Hispanic immigration documentary 'Little Spain'". *United Press International*, 25-11-2014.
- 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.
- MARTÍN CORRALES, Eloy: "Asia en el cine español. Del patriotismo a la parodia". *Revista Española del Pacífico*, 2004, núm. 17, pp. 55-67.

- MARTÍN CUENCA, Manuel: *Felipe Vega. Estar en el cine*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Las ataduras*. Barcelona: Destino, 1960.
- 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.
- 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.
- 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.
- MARTÍNEZ, Gustavo: “Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en 'Beltenebros' de A. Muñoz Molina”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 29, 2005, sin paginación.
- MARTÍNEZ, Josefina: “La emigración infantil en la pantalla y el cine en el exilio”. *Migraciones y 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.
- MARTÍNEZ, Luis: “Nuestro mundo deshabitado”. *El Mundo*, 17-05-2014.
- MARTÍNEZ, Patricia: “Antonio Giménez Rico inicia el rodaje de la película 'El libro de las aguas'”, *Diario de Córdoba*, 20-05-2008.
- 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. 225-250.
- MARTÍNEZ BRETÓN, J. Antonio: *La Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Haforama, 1987.
- MARTÍNEZ BRETÓN, J. Antonio: *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española*. Madrid: Harofarma, 1987.
- 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.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: “El cine y el III Plan de desarrollo. Buenas intenciones, pero medidas de eficacia dudosa”. *La Vanguardia*, 24-06-1972, p. 49.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: “Españolas en París”. *La Vanguardia*, 22-09-1971, p. 45.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio: “Las largas vacaciones del 36”. *La Vanguardia*, 01-08-1976, p. 44.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto: “Contra las convenciones narrativas”. *Nuestro Cine*, núm. 95, marzo 1970, p. 63.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto: “La rebelión de los fetos”, *El País*, 02-05-1992.
- 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.
- 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.
- 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.

- MARTORELL, Manuel: *Jesús Monzón, el líder comunista olvidado por la historia*. Pamplona: Editorial Pamiela, 2000.
- MASO, Ángeles: “Violencia, erotismo y el compromiso político”. *La Vanguardia*, 25-06-1976, p. 57.
- MASÓ, Pedro; CASTRESANA, Luis de; SORIA, Florentino: *El otro árbol de Guernica: basado en la novela de Luis de Castresana*. Madrid: Producciones Cinematográficas, 1969.
- MATA, Pedro: *El hombre que se reía del amor*. Madrid: Compañía Ibero Americana de Publicaciones, 1924.
- MATA MONCHO, Juan de: “El absurdo camino del ‘Musical’ español”. En EQUIPO CARTELERA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 129-192.
- MATA MONCHO, Juan de: *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.
- MATE, Reyes: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- MATHIEU, José Agustín: “Las migraciones de cineastas españoles”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm 358, 1980, pp. 156-172.
- MEDINA, Elena: *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes, 2000.
- MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano: *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2005.
- MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano; MARTÍN VELÁZQUEZ, José (Coords.): *Historia del cortometraje español*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.
- MEKAS, Jonas: *I Had Nowhere to Go*. Nueva York: Black Thistle Press, 1991.
- MELENDEZ, Marie-Hélène: “Capa davant les camps français de 1939. Des choses vues dans les rouleaux de la Spain’s Forgotten Army”. 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. 57-74.
- MELENDRERAS REGUERO, María Dolores: *La emigración española a Europa en el cine del tardofranquismo*. Madrid: Háblame Ediciones, Tutorial Formación. 2009.
- MELERO SALVADOR, Alejandro: *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorius Ediciones, 2010.
- MÉNDEZ, Alberto: *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid: Rialp, 1965, 2 vols.
- MERCER, Kobena: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. Londres, Nueva York: Routledge, 1994.
- MÉRIGEAU, Pascal: *Jean Renoir*. Paris: Flammarion, Grandes Biographies, 2012.
- MÉRIMÉE, Prosper de: “Carmen”. *Revue des deux mondes*, 1847.
- MEUNIER, André: “Remarques sur le français des pieds-noirs d’Oran”. 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.
- MEYER SABINO, Giovanna: *Scrittori allo specchio. Trent’anni di testimonianze letterarie italiane in Svizzera: un approccio sociologico*. Vibo Valentia: Monteleone, 1996.
- MICHALCZYK, John: “André Malraux’s *Espoir*: the Propaganda/Art Film and the Spanish Civil war”. *Romance Monographs Inc. University of Mississippi*, núm. 27, 1977.
- MIHURA, Miguel: *Ninette: Modas de París, comedia en dos actos*. Madrid: Editorial Alfíl, volumen 452 de la colección teatro, 1967.
- 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.

- MILLS-AFFIF, Édouard: *Filmer les immigrés. Les représentations audiovisuelles de l'immigration à la télévision française 1960-1986*. Bruselas: Éditions de Boeck & Larcier, Institut National de l'Audiovisuel, 2004.
- 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, pp. 48-52.
- MIRAMBEAU, Christophe: *Saint Luis*. Paris: Flammarion, 2003.
- MIRECOURT, Eugène de: *Histoire contemporaine, l'impératrice Eugénie*. Paris: Achille Faure Éditeur, 1867.
- 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.
- MOLINA, Miguel de: *Botín de guerra*. Argentina: Editorial Planeta, 1998.
- 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.
- MOLINA GAVILÁN, Yolanda; DI SALVO, Thomas J.: "Policing Spanish/European Borders: Xenophobia and Racism in Contemporary Spanish Cinema". *Ciberletras*, vol. 5, 2001, no paginado.
- MOLTKE, Johannes von: *No place like home: locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- MONEGAL, Antonio (Coord.): *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós, 2007.
- MONTEJO, Rafael: "El Puente". *Cinema 2002*, diciembre 1976, pp. 48-49.
- 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. 181-238.
- MONTERDE, José Enrique: "Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica". En ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve (Eds.): *La Historia y el Cine*. Barcelona: Editorial Montamara, 1983, p. 212.
- MONTERDE, José Enrique: *Cine, Historia y Enseñanza*. Barcelona: Laia, colección Cuadernos de Pedagogía, 1986.
- MONTERDE, José Enrique: "Continuismo y disidencia (1951-1962)". En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), pp. 239-293.
- MONTERDE, José Enrique (Ed.): *Ficciones históricas*. Madrid: Cuadernos de la Academia, núm. 6, 1999.
- MONTERDE, José Enrique: *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.
- MONTERDE, José Enrique: "Jean Renoir: años treinta". *Nosferatu. Revista de Cine*, vol. 17, 1995, pp. 32-43.
- MONTERDE, 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.
- MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós, 1993.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna: *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

- MONTVALON, Christine de: “Seules, abandonnées, exploitées”. *Télérama*, 12-02-1972.
- 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.
- 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, 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.
- MORÁN, Fernando: *Explicación de una limitación: La novela realista de los años cincuenta en España*. Madrid: Taurus, 1971.
- MORATÓ, Cristina: *Reinas Malditas. María Antonioneta, Emperatriz Sissi, Eugenia de Montijo, Alejandra Romanov y otras reinas marcadas por la tragedia*. Barcelona: Plaza Janés, 2014.
- MOREIRO, Julián: *Mihura. Humor y melancolía*. Madrid: Algaba Ediciones, 2004.
- MORELLI, Gabriele (Ed.): *Ilegible, hijo de flauta. Argumento cinematográfico original de Juan Larrea y Luis Buñuel*. Teruel: Renacimiento, 2007.
- MORENO, Enrique: *Lola Montes, reina de reyes. Garbo y pasión de una vida*. Madrid: Revista Literaria Novelas y Cuentos, núm. 1262, año 27, 1955.
- MORENO, Sebastián: *Jean Leon. El rey de Beverly Hills*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
- 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, pp. 268-322.
- MORRA, Joane: “La polémica sobre el objeto de los estudios visuales. Una introducción”. *Estudios Visuales*, vol. 2, 2004, pp. 7-10.
- MOXEY, Keith: “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*, vol. 6, 2009, pp. 8-27.
- MOYANO, Eduardo: *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid: Tabla Rasa, 2005.
- MOYANO, Eduardo: *La piel quemada: Cine y emigración*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2016.
- MUBAREK, Georgie Pauline: *Negativity and self: Characterization in four of Jesús Fernández Santos' Existential Novels*. University of Connecticut, 1990.
- MULTEAU, Norbert: “Les Pieds Noirs hors de champ”. *Pied Noirs Magazine*, septiembre de 1992.
- MUÑIZ MARTÍN, Óscar: *El ladrido*. Oviedo: s.n., 1969.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- 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.
- MUSSER, Charles; SKLAR, Robert: *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Filadelfia: Temple University Press, 1990.
- NAFICY, Hamid (Ed.): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporing Filmmaking*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2001.

- NAFICY, Hamid (Ed.): *Home, Exile, Homeland: Film Media & the Politics of Place*. Londres, Nueva York: Routledge, 1999.
- NAFICY, Hamid (Ed.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres, New York: Routledge, 1999.
- 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, pp. 151-161.
- 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.
- NAVARRETE, Luis: *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Madrid: Síntesis, 2009.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis: *Historia de un género cinematográfico: La Españolada*. Guadalajara: Quiasmo Editorial, 2009.
- NAVARRETE, Ramón: *Galdós en el cine español*. Las Palmas de Gran Canaria, Madrid: T&B, 2003.
- NAVARRO, 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. 103-120.
- 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.
- NEUSCHAFER, Hans-Jörg: *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel: *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)*. Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004.
- NIETO FERRANDO, Jorge: *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Instituto Ricardo Muñoz Suay, 2006.
- NIETO FERRANDO, Jorge (Coord.): *1808-1810. Cine e independencias*. Madrid: Acción Cultural Española, Abada Editores, 2012.
- NIETO JIMÉNEZ, Rafael: *Juan de Orduña. Cincuenta años de cine español (1924-1974)*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2014.
- NORA, Eugenio G. De: *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Madrid: Gredos, 1962.
- NORA, Pierre: *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1992, 3 vols.
- NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (Dir.): *Faire de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1974, 3 vols.
- 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.
- 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.
- 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 la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 1, 2000, pp. 27-66.

- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: *Ícônes littéraires et stéréotypes sociaux. L'image des immigrants galiciens en Argentine (1800-1960)*. Besançon: Presses Universitaires de Franche Comté, 2013.
- O'CONNOR, John; JACSON, Martin A. (Eds.): *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*. Nueva York: Frederick Ungar, 1988.
- O'SHAUGHNESSY, Martin: *Jean Renoir*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- OBREGÓN, Antonio de: "Informaciones cinematográficas. La crónica de la emigración". *ABC*, 04-05-1971, p. 87.
- OCAÑA, Javier: "La rancia actualidad. El costumbrismo puede ser arcaico incluso con una situación de hoy". *El País*, 05-03-2015.
- OLÍAS, Laura: "Españoles 'en tierra extraña': profesionales exiliados y en trabajos precarios. *Eldiario.es*, 25-10-2014, enlace: http://www.eldiario.es/sociedad/Espanoles-profesionales-preparados-trabajos-precarios_0_314618954.html
- OMS, Marcel: *La guerre d'Espagne au cinéma. Mythes et réalités*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.
- OMS, Marcel; PASSEK, Jean-Loup: *30 ans de cinéma espagnol 1958-1988*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.
- ORDÓÑEZ, Marcos: *Alfredo el Grande: vida de un cómico*. Madrid: Aguilar, 2008.
- ORELLANA, Margarita de: *Imágenes del pasado: el cine y la historia*. Puebla: Premia, 1983.
- ORGAMBIDE, Pedro G.: *La Bella Otero: reina del varieté*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- ORTEGA, María Luisa (Coord.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio Libros de Cine, 2005.
- ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa (Coord.): *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*. Madrid: Calpe, 1922.
- 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, pp. 339-348.
- ORTOLEVA, Peppino: *Cinema e storia. Scene del passato*. Turín: Loescher, 1991.
- OTAOLA, Simón: *El cortejo*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- OTAOLA, Simón: *La librería de Arana*. México: Colección Aquelarre, 1952.
- OTAOLA, Simón: *Tiempo de recordar*. México: Grijalbo, 1978.
- OTAOLA, Simón: *Los tordos en el pirul*. Guanajuato: Aquelarre, 1953.
- OTERO, Caroline: *Les Souvenirs et la vie intime de la Belle Otero*. Paris: Editions Le Calame, 1926.
- OTERO VÁZQUEZ, Eva: "Un pintor de película: Francisco de Goya en el cine". En CAMARERO, Gloria (Ed.): *La biografía filmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. Madrid: T&B editores, 2011, pp. 755-767.
- OUALI, Nouria: "Télévision et immigration: un enjeu pour l'intégration et la lutte contre le racisme". *Migrations et société*, 54 (9), noviembre-diciembre 1997, pp. 21-30.
- OURY, Louis: *Les prolos*. Paris: Éditions Denoël, 1973.
- 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.
- OYANGUREN, Álvaro: "Little Spain, el barrio partido de Nueva York". *El Mundo*, 20-12-2010.
- PACO DE MOYA, Mariano de: "María del Carmen, de Feliu y Codina". *Revista Murgetana*, núm. 39, 1974, pp. 63-73.

- PAGOLA, Javier: “Manuel Valls, un amigo de España”. *ABC*, 26-12-2013.
- 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.
- PALÉOLOGUE, Maurice: *Les entretiens de l'impératrice Eugénie*. Paris: Plon, 1928.
- 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.
- PALLAS, Beatriz: “El casero gallego de Robert de Niro en Nueva York”. *La Voz de Galicia*, 05-02-2011.
- PÀMIES, Teresa: *Ràdio Pirenaica. Emissions en llengua catalana de Radio España Independiente (1941-1977)*. Valls: Cossetània Edicions, 2007.
- PANOFKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- PANOFKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- PARDO, Alejandro: *Producción ejecutiva de proyectos cinematográficos*. Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 2014, ebook sin paginación.
- PARDO, Arcadio: *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *Un viaje de novios*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1881.
- PARÉS, Luis E.: “Filmar desde otro lado”. En PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012, pp. 19-38.
- PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012.
- 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.
- PASO, Alfonso: *Juan jubilado. Obra en dos actos*. Madrid: Escélicer, 1971.
- PASTOR CESTEROS, Susana: *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1996.
- PASTOR CESTEROS, Susana: *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos y su relación con el cine*. Universidad de Alicante, 1994.
- PATÉ, Christian: *Réprésentations 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.
- PAYÁ, Juan: “Artur Balder rescata en un documental la memoria española de Manhattan”. *Información. El Periódico de la provincia de Alicante*, 29-11-2010.
- PAZ, María Antonia; MONTERO, Julio: “Cine de guerra y guerra en el cine: España 1936-1939”. En PAZ, María Antonia; MONTERO, Julio: *Creando realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel Comunicación, 1999.
- PAZ, María Antonia; MONTERO, Julio (Eds.): *Historia y Cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense, 1995.
- PEDRO, Gonzalo de: “Dirty Hands Clean: viaje al desencanto”. En PARÉS, Luis E. (Coord.): *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes, 2012, pp. 106-111.
- PEDROLO, Manuel de: *Es vessa una sang fàcil*. Barcelona: Albertí Editor, 1953.
- PELEATO, Floreal: “La ronce et l'espoir”. En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 15-23.
- PÉLÉGRI, Jean: *Les Oliviers de la justice*. Paris: Gallimard, 1959.
- PENAUD, Guy: *André Malraux et la Résistance*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1996.

- 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.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio: *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes, 2004.
- 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.
- 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, pp. 65-75.
- PÉREZ DÍAZ, Víctor: *Estructura social del campo y éxodo rural: estudio de un pueblo de Castilla*. Madrid: Tecnos, 1966.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Doña perfecta*. Madrid: Imprenta de J. Noguera, 1876.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: Seminci, 2002.
- PÉREZ MORÁN, Ernesto: “Instituciones, figuras y fenómenos más relevantes en el “cine de barrio” tardofranquista: 20 películas para un periodo”. En MATEOS MARTÍN, Concha; HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Ciro Enrique; HERRERO GUTIÉRREZ, Francisco Javier; TOLEDANO BUENDÍA, Samuel; ARDEVOL ABREU, Alberto Isaac (Coords.): *Actas IV Congreso Internacional Latino de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2012, pp. 1-16.
- PÉREZ MERINERO, Carlos; PÉREZ MERINERO, David: *Cine español. Algunos materiales para el derribo*. Madrid: Edicusa, 1973.
- PÉREZ-LANZAC, Carmen: “Spanjolers a la desesperada”. *El País*, 11-02-2012.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: *Algunos jalones significativos del cine español*. Madrid: Films 210, 2002.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Carlos Serrano de Osma*. Valladolid: Seminci, 1984.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *El espíritu de la colmena – 31 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2005.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Diorama, 1996.
- PÉREZ PERUCHA, Julio: “Narración de un aciago destino (1896-1930)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), pp. 19-121.
- PÉREZ RUBIO, Pablo; HERNÁNDEZ RUIZ, Javier: “Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la Transición española (1973-1983)”. En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 178-241.
- 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.
- PERMANYER, Lluís: “De censura”. *La Vanguardia*, 16-09-1976, p. 88.
- PERRIAM, Chris: *Spanish Queer Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- PETRIE, Duncan J. (Ed.): *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*.

- Londres: BFI, 1992.
- PETTY, Sheila J.: *Contact Zones. Memory, Origin, and Discourses in Black Diasporic Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
 - PEYRÉ, Joseph: *Sang et lumières*. Paris: Éditions Grasset, 1935.
 - PICÓN, José Luis: “Carlos Iglesias quiere seguir hablando de emigración en su próxima película”. *Agencia EFE*, 22-05-2016, disponible en el siguiente enlace: <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/carlos-iglesias-quiere-seguir-hablando-de-emigracion-en-su-proxima-pelicula/10005-2932889>
 - PINEDA, Daniel: *Las folclóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1991.
 - PINILLA DE LAS HERAS, Esteban: *La memoria inquieta: Autobiografía sociológica de los años difíciles 1935-1959*. Madrid: CIS, 1996.
 - PIÑEIRO ARES, José: *Los Placeres de la Bella Otero*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 1994.
 - 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.
 - PIÑOL LLORET, Marta: “La representación de la emigración europea a Estados Unidos en producciones audiovisuales norteamericanas hasta 1915”. En QUINTANA, Ángel; 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.
 - PIÑOL LLORET, Marta: “La representación del exilio republicano en los largometrajes españoles”. En CASTÁN LANASPA, Javier; PÉREZ DE CASTRO, 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.
 - PIORE, 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.
 - PITHON, Rémy: “Le mythe de la frontière dans le cinéma suisse (1930-1990)”. En TORTAJADA, María; ALBERA, François (Eds.): *Cinéma suisse: nouvelles approches*. Lausana: Éditions Payot, 2000, pp. 235-244.
 - POHL, Burkhard; TÜRSCHMANN, Jörg (Eds.): *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, 2007.
 - PONGA, Paula: *Carmen Maura*. Barcelona: Mitografías, 1993.
 - PONS PRADES, Eduard: *Años de muerte y esperanza*. Barcelona-Madrid: Editorial Blume, Altalena Editores, 1979.
 - POPPER, Karl R.: *Conjectures and refutations: the growth of scientific knowledge*. Nueva York: Basic Books, 1962.
 - PORRET, Marthe: “Entre esthétisme et militantisme: la figure du saisonnier dans le 'nouveau' cinéma suisse”. *Décadrages*, núm. 14, 2009. pp. 28-38.
 - PORTO, Juan Antonio: *Antonio Isasi-Isasmendi. Una mitad de los cien años del cine español*. Málaga: Festival de Málaga, 1999.
 - POSADAS, Carmen: *La Bella Otero*. Barcelona: Editorial Planeta, 2001.
 - 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 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.
- 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.
- PREDAL, René: *La société française (1914-1945) à travers le cinéma*. Paris: Librairie Armand Colin, 1972.
- PRESSBURGER, Emeric: *Killing a mouse on Sunday*. Londres: Collins, 1961.
- PRIETO SIERRA, Darío: “La olvidada estrella española de Hollywood”. *El Mundo*, 27-03-2016.
- PRIETO SOUTO, Xose Antonio: *Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Madrid: Universidad Carlos III, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, tesis doctoral dirigida por el Dr. José Manuel Palacio Arranz, 2015.
- PRIETO SOUTO, Xosé: “Reflexiones sobre los medios audiovisuales en las producciones clandestinas del PCE y de las comisiones de trabajadores y trabajadoras del cine y la televisión”. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 10, 2, 2013, pp. 181-195.
- PRIME, Rebecca: *Cinematic Homecomings. Exile and Return in Transnational Cinema*. Nueva York, Londres: Bloomsbury Academic, 2015.
- PROBST SOLOMON, Bárbara: *Los felices años 40*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- 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.
- QUEROL, Ricardo de: “‘Buscando el norte’, ocho apellidos alemanes”. *El País*, 11-02-2016.
- QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*. Madrid: JC, 1986.
- 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.
- QUINTANA, Àngel: *Jean Renoir*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- 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.
- QUINTANA FERNÁNDEZ, Àngel: “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.
- QUINTERO, Antonio; GUILLÉN, Pascual: *La copla andaluza*. Madrid: El Teatro Moderno, año V, núm. 188, 1928.

- QUINTERO, Antonio; GUILLÉN, Pascual: *La copla andaluza*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1929.
- QUIÑONERO, Llum: *Nosotras que perdimos la paz*. Madrid: Ediciones Foca, 2005.
- RACZYMOW, Henri: “Memory Shot through with Holes”. *Yale French Studies*, 85, 1994, pp. 98-106.
- RAKASIEDER, 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.
- RAMÍREZ PASTOR, Diego: “Ante mi receptor”, *Tele-Radio*, núm. 167, 06-03-1961.
- 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, pp. 173-184.
- RANKE, Leopold von: *Die Osmanen und die spanische Monarchie im 16 und 17. Jahrhundert*. Berlín, 1828.
- RAVENSTEIN, 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.
- RECIO, José Manuel: *Alfredo Landa*. Barcelona: CILEH – Centro de investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- REES, Margaret: *French Authors on Spain (1800-1850): a checklist*. Londres: Grant-Cutler, 1977.
- REMBAUVILLE-NICOLLE, Françoise: *Guide bilingüe ménager à l’usage des employées de maison espagnoles et de leurs employeurs*. Paris: Presses de la Cité, 1964.
- RENARD, Philippe: *Un cinéaste des années 50: Jean-Paul Le Chanois*. Paris: Dreamland Éditeur, 2000.
- 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.
- RENOIR, Jean: *Mi vida y mi cine*. Madrid: Akal, 2011 (1ª edición 1993).
- RENOIR, Jean: “Toni”. *L’Avant-Scène du cinéma*, núm. 251-252, julio 1980.
- REY REGUILLO, Antonia del (Ed.): *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.
- RHODES, Gary D.: *Emerald Illusion: The Irish in Early American Cinema*. Dublin: Irish Academic Press, 2012.
- RIAMBAU, Esteve: “Entrevista a Francisco Pérez Dolz”. *Avui*, 15 de julio de 1996.
- RIAMBAU, Esteve: *Jaime Camino. La Guerra Civil i altres històries*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, ICIC, 2007.
- RIAMBAU, Esteve: “El periodo ‘socialista’ (1982-1992)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), pp. 399-454.
- RIAMBAU, Esteve: “La piel quemada (1966) [1967]”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1997, pp. 641-643.
- RIAMBAU, Esteve: *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Valencia: IVAC – La Filmoteca, Tusquets Editores Tiempo de Memoria, 2007.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: “Entrevistas con Joris Ivens y Jean-Paul Le Chanois”. *Dirigido por*, núm. 138, 1986, pp. 54-56.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *La Escuela de Barcelona: El cine de la “gauche divine”*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español. Quimera, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 1998.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1999.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: “El mandato del Partido Popular (1996-2004)”. En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2009 (1ª edición 1995), pp. 455-495.
- RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2008.
- RICE, Anne-Christine: *Cinema for French Conversation. Le cinéma en cours de français*. Indianapolis: Hackett Publishing, 2013 (4ª edición).
- RICHARDSON, Nathan E.: *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.
- RICKERT, Heinrich: *Ciencia cultural y ciencia natural*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- 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.
- RICHER-ROSSI, Françoise: *L'autre et ses représentations au cinéma. Idéologies et discours*. Paris: L'Harmattan, Racisme et Eugénisme, 2013.
- RIDRUEJO, Dionisio: “El poeta rescatado”. *Escorial*, 1, 1940, pp. 93-100.
- 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, Perpiñán: Éditions Trabucaire, Conseil général des Pyrénées-Orientales, 2011.
- 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.
- RINGOLD, Daniel; GUIBOUST, Philippe; LACAN, Patchi: *Luis Marino, le Prince de la lumière*. Paris: Musique-Éditions TF1, 1995.
- RINGS, Guido: *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?*. Nueva York: Taylor and Francis, Routledge Advances in Film Studies, 2016.
- RINGS, Guido; MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki (Eds.): *European Cinema Inside Out: Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2003.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: De Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel, 2007.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Dramaturgos en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: “Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Mihura”. *Studi Ispanici*, 2003, p. 181-190.
- 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.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *El teatro en el cine español*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1999.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (Ed.): *Universo Neville*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2007.
- RIVAS, Manuel: *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara, 1998 (1ª edición: Vigo: Edicións Xerais, Fundación Caixa Galicia, 1998).

- RIZO GARCÍA, Marta: “El discurso sobre el otro en la televisión: una propuesta de análisis”. *Noticias de la Comunicación*, núm. 16, 2000, sin paginación.
- 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.
- RODRIGO LÓPEZ, RINGOLD, Daniel: *Francis Lopez et ses grandes opérettes*. Monaco: Éditions du Rocher, 1996.
- RODRÍGUEZ, Eduardo: *José Luis López Vázquez. Los disfraces de la melancolía*. Valladolid: Seminci, 1989.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (Ed.): *Montxo Armendáriz. Itinerarios*. Cáceres, Madrid: Festival de Cine de Cáceres, Filmoteca de Extremadura, Ocho y Medio, 2007.
- RODRÍGUEZ, Juan: “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”. *Clio: History and Teaching*, núm. 25, 2002, sin paginación.
- RODRÍGUEZ, Juan: “La aportación del exilio republicano español al cine mexicano”. *Taifa: 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.
- RODRÍGUEZ, Saturnino: *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.
- RODRÍGUEZ DE PAZ, Alicia: “La baza de la gran pantalla. Las superproducciones cinematográficas se acumulan en la parrilla de las cadenas”. *La Vanguardia*, 19-05-2001, p. 11.
- 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.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti: *Ana Belén*. Barcelona: Icaria, 1993.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, 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.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (Ed.): *Exilio y cine*. Bilbao: Universidad de Deusto, Serie Maior, vol. 14, 2013.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *Jesús Fernández Santos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos*. Tenerife: Universidad de La Laguna, 1977.
- 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 Cárdenas, 2015.
- ROLDÁN 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, vol. 14, 2013, pp. 45-58.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos: *El cine del País Vasco: de “Ama lur” (1968) a “Airbag”*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1999.
- ROMAGUERA, Joaquim; RIAMBAU, Esteve (Eds.): *La historia y el cine*. Barcelona: Fontamara, 1983.
- ROMAGUERA, Joaquim; SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.
- 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.
- ROMERO, Emilio: *La paz empieza nunca*. Barcelona: Planeta, 1957.
- ROMERO, Emilio: *Todos morían en "Casa manchada"*. Barcelona: Planeta, 1969.
- ROMERO CAMPOS, David (Ed.): *La historia a través del cine. Memoria e Historia de la España de la posguerra*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2002.
- ROS JIMENO, José et al.: *Estudios demográficos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Balnes de Sociologías, 1945.
- 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.): *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- ROSÓN 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. 330-343.
- ROSSET, Edward: *Luis Mariano... y en Irún nació un príncipe*. Madrid: Mundo Conocido, 2004.
- ROTELLAR, Manuel: *Aragoneses en el cine (III Jornadas Culturales, septiembre 1972)*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1972.
- ROTELLAR, Manuel: "Goya en el cine". En AA.VV.: *Aragoneses en el cine 3*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1971, pp. 52-63.
- ROTELLAR, Manuel: "Goya en el cine". En AA.VV.: *Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro, 1981, pp. 1571-1574.
- ROUHAUD, Jacques; LACAN, Patchi: *Luis Marino: Une vie*. Burdeos: Éditions Sud Ouest, 2006.
- ROUSSEAU, Jean Jacques: *Oeuvres de J.J. Rousseau*. Paris: Werdet et Lequien, 1826, vol. XI, pp. 415-434.
- ROUSSO, Henry: *Vichy: L'événement, la mémoire, l'histoire*. Paris: Gallimard, 2001.
- ROUSSO, Henry; CONAN, Éric: *Vichy, un passé qui ne passe pas*. Paris: Fayard, 1994.
- 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.
- RUBIO, Miguel: "Jesús Fernández Santos quiere 'llegar a más'". *Film Ideal*, núm. 122, 15 de junio de 1963, p. 401.
- RUBIO, Ramón (Ed.): *La comedia en el cine español*. Madrid: Imagfic, 1986.
- RUESCHMANN, E.: *Migrating Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- 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.
- RUIZ, Jesús: "¡Vente a Alemania, Pepe!". *El Correo Catalán*, 19-03-1971.
- 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.
- RUIZ MUÑOZ, Mª Jesús; SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.
- RUIZ VEGA, Francisco Antonio: "Goya en el cine de Carlos Saura". *Alazet*, núm. 11, 1999, pp. 73-97.
- RUSSELL, Jesse; COHN, Roland: *Alfredo Landa*. Miami: Book on Demand, 2015.

- SADOUL, Georges: *Le Cinéma français: 1890-1962*. Paris: Flammarion, 1962.
- SADOUL, Georges: *Dictionnaire des films*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- SAID, Edward: *Orientalism*. Nueva York: Vintage, 1978.
- SAINT-CHERON, François: *Malraux*. Paris: Ministère des Affaires étrangères-ADPF, 1996.
- SALA, Ramón: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil*. Bilbao: Mensajero, 1993.
- SALOM, Jaime: *El mensaje: comedia en 3 actos*. Madrid: Alfil Escelcier, colección teatro 358, 1963.
- SALVADOR GARCÍA, Mariana: “Radio Pirenaica, la otra voz del franquismo”. *Historia 16*, núm. 265, 1998, 2013, pp. 327-340.
- SAMIR: “Liberation of the Frame”. *Cinéportait*, 2003, p. 5-6.
- SAMPEDRO, Benita; DOUBLEDAY, Simon (Eds.): *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*. Nueva York, Oxford: Berghahn Books, 2008.
- SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada: *La Guerra Civil Española y el cine francés*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, Papeles de Cine 1, 2005.
- 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.
- 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.
- 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.
- SÁNCHEZ CONEJERO, Cristina (Ed.): *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th – 21st Century*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- 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.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros. El mundo del trabajo en el cine*. Madrid: Nossa y Jara, 1996.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Diccionario temático del cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, 2014.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*. Madrid: Cátedra, 1998.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus, oficio de director*. Santander: Valnera, 2007.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: “Raíces y supervivencia del cine español en el exilio”. En BRIHUEGA, Jaime (Ed.): *Después de la alambrada: El arte español en el exilio, 1939-1960*. Madrid: SECC, Universidades de Zaragoza, Córdoba y Valencia, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2009, pp. 324-335.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel: “El arquetipo del bandolero en el cine mudo español”. En NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto; PUEO DOMÍNGUEZ, Juan Carlos; SALDAÑA SANGREDO, Alfredo; BLESÁ, Túa (Coords.): *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, vol. 3, pp. 621-626.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “El cine español y la transición”. En AA.VV.: *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1995, pp. 85-98.
- SÁNCHEZ 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 Vitor, 2009.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- 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.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “De la fotogenia del dolor a la imagen-shock: o el ambiguo legado visual de la Guerra Civil española”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, núm. 51, 2016-2017, pp. 22-35.
- SÁNCHEZ-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.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Imágenes, iconos, migraciones, con fondo de guerra civil”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 60-61, 1, 2008, pp. 10-31.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “La memoria impuesta: notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, núm. 11, 2003, pp. 43-48.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “PCE, Santiago Carrillo: enero de 1977 o el giro sacrificial de la Transición”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, núm. 22, 1, 2016, pp. 49-76.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Persistencias y paradigmas de la mirada imagen, cine y Guerra Civil”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, núm. 51, 2016-2017, pp. 2-4.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo”. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 49, 2005, pp. 32-53.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “La 'Retirada' vue du côté franquiste”. En CADÉ, Michel (Dir.): *La Retirada en images mouvantes*. Canet: Éditions Trabucaire, 2013 (2ª edición), pp. 121-134.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Santiago Carrillo 1971. Políticas en transición y transferencia”. *Kamchatka*, núm. 4, diciembre 2014, pp. 147-164.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “‘Silencio roto’ (Montxo Armendáriz): imperativos del relato y política de la memoria”. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 32, 2008, pp. 39-47.
- 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, pp. 30-35.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente ; ALCALÁ DEL OLMO, Rocío: “Vies des icônes et migration d'images. Autour de deux figures de la Retirada”. 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. 21-36.
- SANGRO COLÓN, Pedro: “Las cuatro bodas de Marisol”. En HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (Eds.): *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Siglo XXI, 2012, sin paginación (ebook).
- SANGRO COLÓN, Pedro; PLAZA, Juan F. (Eds.): *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes, colección Kaplan, 2010.
- 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.

- 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: "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.
- SANTAOLALLA, Isabel: *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Madrid/Zaragoza: Ocho y Medio, Prensas Universitarias, 2005.
- SANTAOLALLA, Isabel: "The Representation of Ethnicity and 'Race' in Contemporary Spanish Cinema". *Cineaste*, vol. 29, núm. 1, invierno 2003, pp. 44-49.
- 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.
- SANTOS FONTENLA, César: *Cine español en la encrucijada*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.
- SANZ LARREY, Gonzalo: *El Dos de Mayo y la Guerra de la Independencia (1808-1814) en el cine*. Madrid: Consejería de Educación y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2008, pp. 331-661.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la novela social española*. Madrid: Editorial Alhambra, 1980, 2 vols.
- SARDOU, Victorien: *Patrie! Drame historique en cinq actes, en huit tableaux*. Paris: Michel Lévy Frères, 1869.
- SARTRE, Jean-Paul: *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- SASSEN, Saskia: *Cities in a World Economy*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1994.
- SAUTIER CASASECA, Guillermo; ALBERCA, Luisa: *Lo que no muere*. Madrid: Imp. Sáez, 1953, en 10 fascículos de 48 páginas cada uno.
- SCARPA, Fernando C.: "Una voz de protesta". *Tele-Radio*, núm. 167.
- SCHAMMAH GESSER, Silvina; REIN, Raanan (Coords.): *El otro en la España contemporánea. Prácticas, discursos y representaciones*. Sevilla: Fundación Tres Culturas, Colección Ánfora 5, 2011.
- SCHAUB, Martin: *L'usage de la liberté: Le nouveau cinéma suisse (1964-1984)*. Lausana: Éditions l'Age d'Homme, 1985.
- SCHARF, Inga: *Nation and Identity in the New German Cinema*. Nueva York, Londres: Routledge, BFI, 2008.
- 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.
- SCHWEIGL, Veronika: "Memories of a Buried Past, Indications of a Disregarded Present: Interstices Between Past and Present in Henri-François Imbert's No pasarán, album souvenir". *Alphaville. Journal of Film and Screen Media*, issue 5, verano 2013, sin paginación.
- SEEBLEN, Georg: "Das Kino der doppelten Kulturen / Le cinéma du métissage / The Cinema of Inbetween: Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain". *EDP Film*, núm. 12, 2000.
- SEGUIN, Jean-Claude: *Histoire du cinéma espagnol*. Paris: Nathan, 1994.
- SEGUIN, Jean-Claude; BERTHIER, Nancy (Eds.): *Cine, Nación(es) y nacionalidad(es) en España*. Madrid: Casa Velázquez, 2007.
- SEIJAS, 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.
- SEMPRÚN, Jorge: *Adiós, luz de veranos*. Barcelona: Tusquets, 2011 (1ª edición: Paris: Gallimard, 1998).
 - SEMPRÚN, Jorge: *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Planeta, 1977.
 - SEMPRÚN, Jorge: “Con esta película cierro mi ciclo vital sobre el exilio”, *El País*, 14-11-1978.
 - SEMPRÚN, Jorge: *L'Écriture ou la Vie*. Paris: Gallimard, 1994.
 - SEMPRÚN, Jorge: *L'Évanouissement*. Paris: Gallimard, 1967.
 - SEMPRÚN, Jorge: *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets, 1993.
 - SEMPRÚN, Jorge: *Le Grand voyage*. Paris: Gallimard, 1963.
 - SEMPRÚN, Jorge: *Montand: la vie continue*. Paris: Denoël, 1983.
 - SEMPRÚN, Jorge: *La Mort qu'il faut: Postscriptum au Grand Voyage*. Paris: Gallimard, 2001.
 - SEMPRÚN, Jorge: *Quel beau dimanche!* Paris: Gallimard, 1980.
 - SEMPRÚN, Jorge: *Télérama*, 20 mayo 1978.
 - SEMPRÚN, Jorge; WIESEL, Elie: *Se taire est impossible*. Paris: Mille et une Nuits, 1997.
 - SENDER, Ramón J.: *Crónica del alba*. México: Editorial Nuevo Mundo, 1942.
 - SERCEAU, Daniel: “1934: Un film précurseur, Toni, de Jean Renoir”. En HENNEBELLE, Guy (Ed.): *Cinemas de l'émigration*. Paris: L'Harmattan, *CinémAction*, núm. 8, verano 1979, pp. 67-69.
 - SERRA, Iliaria: *The Imagined Immigrant. Images of Italian Emigration to the United States between 1890 and 1924*. Cranbury: Rosemond Publishing and Printing Corporation, 2009.
 - SERRANO, Carlos: *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*. Madrid: Taurus, 1999.
 - SERRANO, María del Mar: *Viajes de papel. Repertorio bibliográfico de guías y libros de viajes por España, 1800-1902*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1993.
 - SERVAT, Henry: *Luis Mariano, les mélodies du bonheur*. Paris: Hors-Collection, 2013.
 - SÈVE, André: “Españolas en París”. *La Croix*, 09-02-1972.
 - SEVILLA GUZMÁN, Eduardo: *La evolución del campesinado en España*. Barcelona: Península, 1979.
 - SHOHAT, Ella; STAM, Robert: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós Comunicación Cine, 2002.
 - SHORT, Kenneth R. M.: *Feature Films as History*. Londres: Croom Helm, 1981.
 - SIBEL, Iscan: *Das Kino der doppelten Kulturen – Migration als Thema im deutsch-türkischen Film 'Gegen die Wand' von Fatih Akin*. Múnich: Grin Verlag, 2008.
 - SIEG, Katrin: *Choreographing the Global in European Cinema and Theater*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.
 - SIERRA, Jesús (Ed.): *Maquis. Los ideales perdidos*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Cine de Las Palmas, 2001.
 - SIGNES MOLINES, Miguel: *Tabarca*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1976.
 - SIGUÁN, Miguel: *Del campo al suburbio: un estudio sobre la inmigración en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959.
 - 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.
 - SIMENON, Georges: *Novembre*. Paris: Presses de la Cité, 1969.
 - 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.
- SIMON-NAHUM, Perrine: *André Malraux: l'engagement politique au 20eme siècle*. Paris: Armand Colin, 2010.
 - 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.
 - SMITH, Paul (Ed.): *The Historian and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
 - SMITH, Paul Julian: *Las leyes del deseo: La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: Ediciones de La Tempestad, 1998.
 - 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.
 - SOBEJANO, Gonzalo: *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1970.
 - SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio: "Hacia un tercer cine". *Revista Tricontinental*, núm. 13, octubre 1969.
 - SOLANGE, Fasquelle: *Conchita et vous. Manuel pratique à l'usage des personnes employant des domestiques espagnoles*. Paris: Albin Michel, 1968.
 - SOLÉ, Felip: "'El documental és el llevat de la nostra historia'. 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.
 - SOLÉ, Queral: "L'exili dels anys setanta. Conversa amb Felip Solé". *Mirmanda*, núm. 4, 2009, pp. 96-112.
 - SOLLERS, Philippe: *Une curieuse solitude*. Paris: Éditions du Seuil, 1958.
 - SORIA, Georges: *Robert Capa et David Seymour, les grands photos de la guerre d'Espagne*. Paris: Jannink, 1980.
 - SORLIN, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: B. Blackwell, 1980.
 - SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1985.
 - STENDHAL: "Le coffre et le revenant". *Revue de Paris*, mayo 1830.
 - STONE, Rob: *Spanish Cinema*. Essex: Pearson Education Ltd., 2001.
 - STRAUSS, Frédéric: "Opération portes ouvertes". *Cahiers du cinéma*, núm. 481, junio 1994, pp. 8-9.
 - SUTHERLAND, Jean-Anne; FELTEY, Kathryn (Eds.): *Cinematic Sociology. Social Life in Film*. Los Angeles, Londres, Nueva Delhi, Singapur, Wahsington: SGAE, 2013.
 - TAJES, 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.
 - TAN, Shaun: *The Arrival*. Londres: Children's Books, 2006.
 - TAPIA, Enrique: *L'oeil de l'exil: l'exil en France des républicains espagnols*. Toulouse: Privat, 2004.
 - TAPIA, Juan Luis: "La España de la calle 14". *Ideal*, 23-11-2010.
 - TARDIEU, Marc: *Les Apaches de Belleville*. París: Pascal Galodé Editions, 2009.
 - TARR, Carrie (Ed.): "Beur is Beautiful: Contemporary French-Maghrebi Cinema". *Cinéaste*, núm. 33, 1, invierno 2007, pp. 47-51.
 - TARR, Carrie: *Reframing Difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

- TAVERNIER, Bertrand: "Paris nous appartient". *Cahiers du Cinéma*, núm. 61, 1961, pp. 104-105.
- TÉBAR, Juan: *Fernando Fernán-Gómez, escritor*. Madrid: Enjana, 1984.
- 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.
- TEJEDA, Carlos (Coord.): *El pulso del narrador. Los contrapuntos de Jaime de Armiñán*. Madrid: Notorius Ediciones, 2009.
- TESSON, Charles: "La Règle de l'esprit. La production de Toni". *Cinèmathèque*, núm. 1, otoño 1992, núm. 2, primavera 1993.
- THORNBERRY, Robert S.: *André Malraux et l'Espagne*. Ginebra: Librairie Droz, 1977.
- TITO: *Soledad. L'Autre Soeur*. Grenoble: Glénat, 2002.
- TITO: *Soledad. La Cible*. Grenoble: Glénat, 1983.
- TITO: *Soledad. Le Dernier Bonheur*. Grenoble: Glénat, 1983.
- TITO: *Soledad. El Forastero*. Grenoble: Glénat, 1985.
- TITO: *Soledad. L'Homme fantôme*. Grenoble: Glénat, 1998.
- TITO: *Soledad. La mémoire blessée*. Grenoble: Glénat, 1987.
- TODOROV, Tzvetan: *Les abus de la mémoire*. París: Arléa, 2004.
- TORRADO MORALES, Susana: "Fleeing in 'Forgotten Wars'. The Carlist Wars in Basque Cinematography". *Ikusgaiak*, 8, 2013, pp. 151-170.
- 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), pp. 341-397.
- TORREIRO, Casimiro: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)". En GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 332-333.
- TORRELL, Josep: "El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo". *El Viejo Topo*, núm. 281, 2011, pp. 56-62.
- TORRENT, Ferran: *L'illa de l'holandès*. Barcelona: Columna, 1999.
- TORRES, Augusto M.: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1992 (1ª de. 1985).
- TORRES HORTELANO, Lorenzo J.: "La re-construcción imaginaria de lo real en Campos Níjar y Las Hurdes. Tierra sin pan". *Sociocriticism*, vol. XXX 1 y 2, 2015, pp. 197-235.
- TORRES-POU, Joan; JUAN-NAVARRO, Santiago (Eds.): *La ciudad en la literatura y el cine. Aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español*. Barcelona: PPU – Promociones y Publicaciones Universitarias, 2009.
- TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: "Imaginario de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias". En HERNÁNDEZ BORGE, Julio; GONZÁLEZ LOPO, 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, pp. 61-73.
- TRANCHE, Rafael R.: "Mémoire et témoignage dans le cinéma de Jaime Camino: de *La vieja memoria* (1977) à *Los niños de Rusia* (3002)". En FEENSTRA, Pietsie: *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*. Condé-sur-Noireau: CinémAction, Corlet Éditions, 2009, pp. 45-51.
- TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2000.

- TRANCHE, Rafael R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española, 2011.
- TRUEBA, David: *Soldados de Salamina*. Madrid: Plot, 2003.
- TUBAN, Grégory (Dir.): *Février 39, la Retirada dans l'objectif de Manuel Moros*. Perpiñán: Mare Nostrum, 2008.
- 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.
- TUDELA, Mariano: *La Bella Otero*. La mujer que asombró al mundo. Barcelona: Editorial AHR, 1957.
- 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.
- TULARD, Jean: *Le nouveau guide des films*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2005 (1ª edición 1990), ebook sin paginación.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel: "Prólogo". En AUB, Max: *Novelas escogidas*. México: Aguilar, 1970, p. 9-69.
- TUR, Bruno: "Españolas en París ou la solitude des bonnes à tout faire espagnoles à Paris". *Décadages. Cinéma et migration*, núm. 14, 2009, pp. 66-78.
- TUR, Bruno: "Estereotipos y representaciones sobre la inmigración española en Francia". En AA.VV.: *Un siglo de inmigración española en Francia*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en El Mundo, 2009, pp. 123-140.
- TUR, Bruno: "'Et viva Conchita!' Le stéréotype de la 'bonne tout à faire' espagnole dans la chanson française (années 1960-1970)". *Volume! La revue des musiques populaires*, núm. 12, 1, 2015, pp. 71-83.
- TUR, Bruno: *L'immigration espagnole à Paris dans les années 1960: discours, représentations et stéréotypes*. Paris: Université Paris 10 (Nanterre), tesis doctoral dirigida por Marie-Claude Chaput, 2014.
- TUR, Bruno: "Stéréotypes et représentations sur l'immigration espagnole en France". *Migrance*, hors-série, 2007, pp. 69-78.
- TURIM, Maureen: *Flashbacks in Film: Memory and History*. Nueva York: Routledge, 1989.
- UNGRÍA, Alfonso: *Los hombres ocultos*. Barcelona: Tusquets Editor, Serie Cotidiana, vol. 5, 1972.
- UNSÁIN, José María: *Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaíno*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1988.
- URIESTE, Carmen de: "Migración y racismo en el cine español". *Monographic Review / Revista Monográfica*, vol. 15, 1999, pp. 44-59.
- URRUTIA, Jorge: *Imago Litterae. Cine, literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.
- UTRERA, Rafael (Ed.): *Galdós en la pantalla*. Las Palmas de Gran Canaria: Filmoteca Canaria, 1989.
- VALLE INCLÁN, Ramón María del: *Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1903.
- VALLE INCLÁN, Ramón María del: *Sonata de Otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Imprenta de Ambrosio Pérez, 1902.
- VALLS MONTAL, Pedro: "Las largas vacaciones del 36". *La Vanguardia*, 04-11-1976, p. 5.
- 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.
- VANACLOCHA, José: "El cine sexy celtibérico". En EQUIPO CARTELERA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, pp. 193-267.
- VANACLOCHA, José: "Pedro Lazaga. La ciudad no es para mí (1965)". En EQUIPO CARTELERA TURIA: *Cine español, cine de subgéneros*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974, p. 221.

- 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.
- VARDERI, 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.
- VARELA-ZAPATA, Jesús: “Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual”. *Iberoamericana*, núm. 34, año 9, junio 2009, pp. 77-87.
- 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.
- VAYREDA, Marià: *La punyalada*. Barcelona: Imp J. Thomas, 1904.
- VÁZQUEZ, Andrea G.: “Ser emigrante, ser extraño”. *Málaga Hoy*, 26-03-2014, enlace: http://www.malagahoy.es/festivalmalaga/emigrante-extrano_0_792220789.html
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Galíndez*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- VEGA, Eduardo de la: “El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 9, 2001, pp. 21-42.
- VEGA-DURÁN, Raquel: *Emigrant Dreams, Immigrant Borders. Migrants, Transnational Encounters, and Identity in Spain*. Lanham, Londres: Bucknell University Press, 2016.
- VERLICHAK, Carmen: *Las diosas de la Belle Époque y de los años “locos”*. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1996.
- VERNON, 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, pp. 293-318.
- 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.
- VIDAL, Gore: *Screening History*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- 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.
- VIKHROVA, Olga: *Space, Place and Time in Migration Film*. Saarbrücken: Akademikerverlag, Human Sciences Series, 2015.
- 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.
- VILLALONGA, Llorenç: *Bearn o la sala de muñecas*. Palma: Atalante, 1956.
- VILLAR SALINAS, Jesús: *Repercusiones demográficas de la última guerra civil española*. Madrid: Sobrinos de la Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1942.
- 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.
- VILLENNA, Miguel Ángel: *Ana Belén, biografía de un mito*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- VILLERÉ, Hervé: *L'affaire de la Section Spéciale*. Paris: Fayard, 1973.
- VIOTA, Paulino: *El cine militante en España durante el franquismo*. México: Filmoteca UNAM, 1982.
- 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.
- VOLTAIRE: *Candide*. Ginebra: J. Cramer, 1759.

- 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.
- WEINRICHTER, Antonio: “Crítica de '2 francos, 40 pesetas': Cuéntame (más) cómo pasó”. *ABC*, 28-03-2014.
- WENDEN, David J.: *The Birth of the Movies*. Londres: MacDonald, 1974.
- WIDEMANN, Dominique: “Paul Meyer résiste et signe”. *L'Humanité*, 12-10-2005.
- WIEVIORKA, Annette: *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.
- 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.
- YRAOLA, Aitor (Comp.): *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma, 1997.
- ZAHN, Constance Thomas: *Devitalization in three Novels of Jesús Fernández Santos*. Charlottesville: University of Virginia, 1976.
- ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis: *Radio Pirenaica, la voz de la esperanza antifranquista*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2008.
- ZARAGOZA FERNÁNDEZ, Luis: “Radio Toulouse y la invasión del Valle de Arán”. *Redes.com*, núm. 5, 2009, pp. 123-143.
- ZERP, Henri: *Conchita, Sally, Nadine et les autres. Dix bandes dessinées françaises super porno*. Montpellier: H. Zerp, 1975.
- 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.
- ZNANIECKI, Florian; THOMAS, William I.: *El campesino polaco en Europa y en América*. Madrid: BOE, CIS, 2004 (1ª Ed. Boston: Gorham Press, 1918-1920).
- ZUBIAUR GOROSTIZA, Nekane E.: *Anatomía de un cineasta pasional: el cine de Manuel Mur Oti*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2013.
- ZUMALDE, 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, pp. 79-94.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 1985.
- 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.
- 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.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós, 2005.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Historias de España: De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: IVAC – La Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos: “Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971”. En CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI DÍEZ, Santos (Dirs.): *La Nueva Memoria. Historia(s) del Cine Español*. La Coruña: Vía Láctea Editorial, 2005, pp. 131-177.
- ZURIAGA, Martín: “El cine español no interesa a la audiencia en televisión”. *La Vanguardia*, 28-12-2006, p. 11.

6.2.- BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

- AA.VV.: *Canelobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil Albert*, núm. 20-21 (Alicantinos en el exilio), 1991.
- AA.VV.: *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.
- AA.VV.: *Des cheminées dans la Plaine, cent ans d'industrie à Saint-Denis, 1830-1930*. Paris: Créaphis, 1998.
- AA.VV.: *Les espagnols en Aquitaine*. Burdeos: Comité régional de tourisme d'Aquitaine, 1991.
- AA.VV.: *Fondo documental de la FAEEH. Inventario*. Madrid: Centro de Documentación de la Emigración Española en Europa, Fundación 1º de Mayo, 1998.
- AA.VV.: *Franc-Tireurs et Partisans de la Main-d'Oeuvre Immigré*. Toulouse: Impr. De l'Indre, 35ème Brigade Marcel Langer, 1983.
- AA.VV.: *Une histoire de la Seine-Saint-Denis au XXème siècle*. Paris: Conseil général de la Seine-Saint-Denis, Archives départementales, 2005.
- AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009.
- AA.VV.: *Il y a trente ans, Salvador Puig Antich: fragments du mouvement de l'histoire*. Saint-Amand-Montrond: La Remembrance, 2005.
- 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.
- 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.: *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.
- AA.VV.: *Nosotros lo hemos vivido. Homenaje de los "niños de la guerra española" al pueblo ruso*. Madrid: Imprenta Garso, 1995.
- AA.VV. (GRAPO): *Operación Cromo: informe oficial de los GRAPO*. Madrid: GRAPO, 1977.
- AA.VV.: *Le peuplement et les mouvements migratoires de la région Nord-Pas-de-Calais*. Tourcoing: Alliance nationale pour la vitalité française, 1961.
- AA.VV. (FRAP): *¿Qué es el FRAP?*. Madrid: Frente Unido, 1975 (2ª ed.).
- AA.VV.: *Recensement fédéral de la population 1960: Recueil de commentaires*. Brene: Bureau fédéral de la Statistique, 1969.
- AA.VV.: *Recensement fédéral de la population 1970: Suiza 4*. Berna: Bureau fédéral de la Statistique, 1974.
- AA.VV.: *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées. Exil, histoire et mémoire*. Perpiñán: Presses Universitaires du Mirail, Région Midi-Pyrénées, 2005.
- 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: *¿Por qué perdimos la guerra? Una contribución a la historia de la tragedia española*. Buenos Aires, Editorial Imán, 1940.
- 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.

- ABAD GONZÁLEZ, Françoise: *La presse de l'immigration espagnole en Belgique. Reflet d'une communauté (1931-1979)*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, memoria de investigación, dirigida por la Dra. Anne Morelli, 1994.
- ABELLÁN, José Luis: *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- ACUÑA, Xosé Enrique: *A resistencia antifranquista en Galiza*. Vigo: A Nosa Terra, 2008.
- AGONCILLO, Teodoro A.: *The Fateful Years: Japan's Adventure in the Philippines, 1941-1945*. Quezon City: R.P. Garcia Publishing, 1965, 2 vols.
- AGUADO SÁNCHEZ, Francisco: *El maquis en España*. Madrid: Librería Editorial San Martín, 1975.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma: *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- ALAMINOS, Antonio; ALBERT, M.^a Carmen; SANTACREU, Óscar: “La movilidad social de los emigrantes españoles en Europa”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, vol. 129, 2010, pp. 13-35.
- ALARY, Jean: *La Ligne de démarcation*. Paris: Perrin, 2003.
- ALBA MONTESERIN, Susana; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana; MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Crisis económica y Nuevo Panorama Migratorio en España*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Colección Estudios 65, 2013.
- ALMEIDA, Carlos; BARRETO, António: *Capitalismo e emigração em Portugal*. Lisboa: Prelo, 1976.
- 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, 1998.
- 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. dirigida por Josefina Cuesta Bustillo, 1998.
- ALONSO CARBALLÉS, Jesús Javier; 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, vol. 1, 1991, pp. 341-350.
- ALPERT, Michael: *Los niños vascos en Inglaterra*. Madrid: Sábado Gráfico, 1975.
- ALTED 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. 73-90.
- ALTED VIGIL, Alicia: “La Cruz Roja Republicana Española en Francia, 1945-1986”. *Historia Contemporánea*, 6, 1991, pp. 223-249.
- ALTED VIGIL, Alicia: “El exilio español en la Unión Soviética”. *Ayer*, núm. 47 (Los exilios en la España contemporánea), 2002, pp. 132-133.
- ALTED VIGIL, Alicia: “El «instante congelado» del exilio de los niños de la guerra civil española”. *DEP – Deportate, esuli, profughe*, núm. 3, 2005, pp. 7-25.
- ALTED VIGIL, Alicia: “Los niños de la Guerra Civil”. *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 19, 2003.
- ALTED VIGIL, Alicia: *La voz de los vencidos*. Madrid: Aguilar, 2005, ebook sin paginación.
- 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.
- ÁLVAREZ, Santiago; HINOJOSA, José; SANDOVAL, José (Coords.): *El movimiento guerrillero de los años 40*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2003.

- 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*, Universidad Autónoma de Madrid, núm. 69, 1990, pp. 141-162.
- 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.
- 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.
- ANASAGASTI, Iñaki; SAN SEBASTIÁN, Koldo: *Los años oscuros. El Gobierno vasco. El exilio (1937-1941)*. San Sebastián: Txertoa, 1985.
- ANDRÉS GÓMEZ, Valentín: *Del mito a la historia. Guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008.
- ANDREU, Georges: *La Retirada: Février 1939: 500.000 Républicains espagnols submergent la Catalogne française: 10.000 morts*. Montpellier: Association Don Quichotte, 2008.
- 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.
- ANTUNES, Marinho L.: *A emigração desde 1950. Dados e Comentários*. Lisboa: G.I.S., 1973.
- APARICIO GÓMEZ, Rosa: *Aproximación a la situación de los españoles emigrados: Realidad, proyecto, dificultades y retos*. Madrid: OIM España, 2014.
- 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.
- 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: “Faire l'histoire de l'immigration en région Centre: un début”. *Hommes & Migrations*, núm. 1278, 2009, pp. 128-141.
- APRILE, Sylvie; BILLION, Pierre; BERTHELEU, Hélène (Coords.): *Histoire et mémoire des immigrations en Région Centre*. Tours: ACSE, Odris, Université François-Rabelais, 2008, 2 vols.
- ARAGÓN, Jorge; ROCHA, Fernando: *La crisis económica y sus efectos sobre el empleo en España*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Colección Informes núm. 55, 2012.
- ARAMBURU, Antonio: “La batalla de Irún”. *Boletín de Estudios del Bidasoa*, núm. 3, 1986, pp. 135-152.
- ARANGO, Joaquín: “Después del gran boom. La inmigración en la bisagra del cambio”. En AJA, Eliseo; ARANGO, Joaquín; OLIVER ALONSO, Josep (Eds.): *La Inmigración en tiempos de crisis*. Barcelona: CIDOB, 2009, pp. 52-73.
- ARANGO, Joaquín; MOYA MALAPEIRA, David; OLIVER, Josep (Dirs.): *Inmigración y emigración: mitos y realidades. Anuario de la Inmigración en España 2013*. Barcelona: Fundación CIDOB, 2014.
- 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.
- ARASA FAVÀ, Daniel: *Años 40: los maquis y el PCE*. Barcelona: Arcos Vergara, 1984.
- ARASA FAVÀ, Daniel: *Los españoles de Stalin*. Barcelona: Belacqva, 2005 (1ª edición: Barcelona: Vorágine, 1993).
- ARASA FAVÀ, Daniel: *Exiliados y enfrentados. Los españoles en Inglaterra*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1995.

- ARASA, Daniel: *Los vascos: exilio infantil e independentismo. Exiliados y enfrentados*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1994.
- АРИАС, Антонио: *В огненном небе*. Минск: Беларусь, 1988.
- ARÓSTEGUI, Julio: “Violencia, sociedad y política: La definición de la violencia”. *Ayer*, núm. 13, 1994, pp. 15-55.
- AROSTEGUI, Julio; MARCO, Jorge: *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España, 1939-1952*. Madrid: La Catarata, 2008.
- ARRIEN, Gregorio: *Niños vascos evacuados a Gran Bretaña*. Bilbao: Asociación de Niños Evacuados del '37, 1991.
- ARRIEN, Gregorio; GOIOGANA, Iñaki: *El primer exilio de los vascos. Cataluña 1936-1939*. Barcelona: Fundació Sabino Arana-Fundació Ramon Trias Fargas, 2002.
- ARROTEIA, Jorge Carvalho: *A emigração Portuguesa: Suas Origens e Distribuição*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- ASCHMAN, Brigit: *Treue Freunde...? Westdeutschland und Spanien 1945-1963*. Stuttgart: Franz Steiner, 1999.
- ATIENZA AZCONA, Jaime: “Las migraciones del siglo XXI”. *Documentación Social*, núm. 147, 2007, pp. 29-45.
- 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.
- AYMES, Jean René: *Los españoles en Francia 1808-1814. La deportación bajo el Primer Imperio*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- BABIANO, José; FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *El asociacionismo como estrategia cultural: los emigrantes españoles en Francia (1956/1974)*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 3/1998, 1998.
- 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, pp. 45-81.
- 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.
- BABIANO, 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.
- BACHAUD, André: “Exilios y migraciones en Argelia. Las difíciles relaciones entre Francia y España”. *Ayer*, núm. 47, 2002, pp. 81-102.
- BACHOUD, André; 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.
- BADE, Klaus J. (Ed.): *Deutsche im Ausland – Fremde in Deutschland: Migration in Geschichte und Gegenwart*. München: Beck, 1992.
- BAEZA, Álvaro: *GAL, crimen de estado, 1982-1995*. San Sebastián: ABL Press, 1995.
- 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.
- 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.

- BARBA, Serge: *De la frontière aux barbelés. Les chemins de la Retirada 1939*. Rossellón: Editorial Trabucaire, 2009.
- BARBERO, Angèle: *La population espagnole de Béziers*. Montpellier: Université Paul Valéry, tesis de maestría, 1977.
- BARDACH, Janusz; GLEESON, Kathleen: *El hombre, un lobo para el hombre: sobrevivir al Gulag*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2009.
- BARJON, Alexandra: *Les Espagnols dans la vallée de l'Ondaine*. Saint-Etienne: Université Jean Monnet, tesis de maestría, 2000.
- 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.
- BARONA VILAR, Josep Lluís (Coord.): *El exilio científico republicano*. València: Publicaciones de la Universitat de València, 2010.
- BARNES, Steven A.: *Death and Redemption: The Gulag and the Shaping of Soviet Society*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- BARRIÉ, Roger: *Mémento chronologique du camp de Rivesaltes, 1923-1965*. Perpiñán: Musée Mémorial du camp de Rivesaltes, Conseil Général des Pyrénées-Orientales, 2011.
- BARROT, Jean: *Violence et solidarité révolutionnaires: les procès des communistes de Barcelone*. Paris: Éditions de l'oubli, 1974.
- BARRUSO, Pedro: "El difícil regreso. La política del Nuevo Estado ante el exilio guipuzcoano en Francia (1936-1939)". *Sancho el Sabio*, 11, 1999, pp. 101-140.
- BARRUSO, Pedro: *Verano y revolución. La Guerra Civil en Guipuzkoa (julio-septiembre de 1936)*. San Sebastián: 1996.
- BARRUTIETA, Ángel: "Emigración y cambio social". *El cambio social en España. Documentación Social*, núm. 18, abril-junio 1975, tercera época, pp. 45-64.
- BARTOLI, Joseph; GARCIA, Laurence; BARTOLI, Georges: *La Retirada: éxode et exil des républicains d'Espagne*. Paris: Actes Sud, 2009.
- BARZMAN, John: *Histoire et mémoires des immigrations en région Normandie. Synthèse*. Le Havre: Université du Havre, 2007.
- 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.
- BASTENIER, Albert: *L'État belge face à l'immigration, les politiques sociales jusqu'en 1980*. Louvain-la-Neuve: Academia, 1992.
- BATISTA, Antoni: *Adiós a las armas: una crónica del final de ETA*. Barcelona: Debate, 2011.
- 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.
- BATOU, Jean; CERUTTI, Mauro; HEIMBERG, Charles (Dirs.): *Pour une histoire des gens sans histoire: ouvriers, exclus et rebelles en Suisse: XIXe-XXe siècles*. Lausana: Éditions d'En Bas, 1995.
- BAUDHUIN, Fernand: *Histoire économique de la Belgique 1945-1956*. Bruselas: Bruylant, 1958.
- BAUMEL, Jacques; DELPLA, François: *Un tragique malentendu: De Gaulle et l'Algérie*. Paris: Plon, 2006.
- BAUMEL-SCHWARTZ, Judith Tydor: *Unfulfilled Promise: Rescue & Resettlement of Jewish Refugee Children in the U.S. 1934-1943*. Juneau: Denaly Press, 1990.
- BAYO, Eliseo: *GAL: punto final*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.

- BAZOCHE, Maud: *Département ou région? Les réformes territoriales de Fénélon à Jacques Attali*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- 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.
- BEAUFTRAGTER DER BUNDESREGIERUNF FÜR AUSLÄNDERFRAGEN (Ed.): *Daten und Fakten zur Ausländersituation*. Berlín, Bonn: Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen, 1999.
- BELL, Adrian: *Only For Three Months*. Norwich: Mousehold Press, 1996.
- BELTRÁN ADELL, Francisco: *El Republicanismo en Suiza*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2005.
- BENJAMIN, Natalia (Ed.): *Recuerdos: Basque Children Refugees in Great Britain*. Oxford: Mousehold Press, 2007.
- BENNASSAR, Bartolomé: *La guerre d'Espagne et ses lendemains*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2004.
- BERGOUIGNAN, Jacques: *Les immigrés espagnols à Bordeaux*. Burdeos: Talence, CERVL – Institut d'études politiques, 1967.
- 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.
- BERMEJO, Benito; CHECA, Sandra: *Libro memorial: españoles deportados a los campos nazis (1940-1945)*. Ministerio de Cultura, 2006.
- BERROCAL, Luciano: *Marché de travail et mouvement migratoires*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- BERTRAND, Jean René: "Bilan de l'immigration espagnole". *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, vol. 50, 1979, pp. 385-405.
- BILEK, Tony; BREUER, William B.: *The Great Raid on Cabantuan*. Nueva York: John Wiley & Sons, 1994.
- BILL, Ron; NEWENS, Stan: *Leah Manning*. Harlow: Leah Manning Trust, Square One Books, 1991.
- BLAISE, Pierre; COENEN, Marie-Thérèse; LEWIN, Rosine (Eds.): *La Belgique et ses immigrés, les politiques manquées*. Éditions De Boeck – Université, 1997.
- BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude: "De Nogent au Franc-Moisin. L'habitat des immigrés en région parisienne (1870-1970)". En LILLO, Natcha (Dir.): *Italiens, Espagnols et Portugais en France au XXe siècle, regards croisés*. Paris: Éditions Publibook, Actes de l'histoire de l'immigration Numéro Spécial, volume 8, 2008, pp. 45-66.
- BLANCO, María: *Immigrées Espagnoles dans l'Agglomération Parisienne*. Paris: Université Paris I, memoria de maestría, 1982.
- BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés (Ed.): *El asociacionismo en la emigración española a América*. Salamanca: UNED-Junta de Castilla y León, 2008.
- BLASCO COBO, Juan: *Un piloto español en la URSS*. Madrid: Editorial Antorcha, 1960.
- 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.
- 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.
- BOHNY-REITER, Friedel: *Journal de Rivesaltes 1941-1942*. Carouge-Genève: Éditions Zoé, 1993.

- BOITEL, Anne: *Le Camp de Rivesaltes 1941-1942*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, Mare Nostrum, 2001.
- BOLZMAN, Claudio; FIBBI, Rosita; VIAL, Marie: "Les italiens et les espagnols: proches de la retraite en Suisse: situation et projets d'avenir". *Gérontologie et société*, núm. 91, 1999, pp. 137-151.
- BOLZMAN, Claudio; FIBBI, Rosita; VIAL, Marie: *Secondas – Secondos. Le processus d'intégration des jeunes adultes issus de la migration espagnole et italienne en Suisse*. Zurich: Editions Seismo, 2003.
- BONMATÍ ANTÓN, José Fermín: *La emigración alicantina a Argelia*. Alicante: Universidad de Alicante, 1988.
- BONMATÍ ANTÓN, José Fermín: *Los españoles en el Magreb siglos XIX-XX*. Madrid: Mapfre, 1992.
- BORNET, Francisque: *Je reviens de Russie*. Paris: Librairie Plon, 1947.
- BORRAS, José: *Histoire de Mauthausen. Les cinq années de déportation des républicains espagnols*. Paris: el autor, 1989.
- BORRAS, José: *Políticas de los exiliados españoles*. Chatillon-sous-Bagneux: Ruedo Ibérico, 1976.
- BOSSE, Jeanne-Marie: *L'émigration espagnole dans la région de Grenoble*. Grenoble: Université de Grenoble, tesis de maestría, 1962.
- BOUBEKER, Ahmed; GALLORO, Piero D.: "Histoire des immigrations en Lorraine". *Hommes & Migrations*, núm. 1273, 2008, pp. 74-94.
- BOUBEKER, Ahmed; GALLORO, Piero D. (Dirs.): *Histoire et mémoires des immigrations en région Lorraine. Synthèse*. Metz: Univesité Paul Verlaine, 2007.
- BOULANGER, Patrick: *Contribution à l'étude de l'immigration: les Espagnols de Marseille (1890-1900)*. Marsella: Université d'Aix-Marseille, memoria de DES, 1972.
- BOURDERON, Roger; DE PERETTI, Pierre: *Histoire de Saint-Denis*. Paris: Privat, 1988.
- 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.
- 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.
- 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.
- BOYLE, Kirk; MROZOWSKI, Daniel (Eds.): *The Great Recession in Film, Fiction, and Television. Twenty-First-Century Bust Culture*. Plymouth: Lexington Books, 2013.
- BRAECKMAN, C.: *Les étrangers en Belgique*. Bruselas: Les Éditions Ouvrières, 1973.
- BREITENBACH, Barbara Von: *Italiener und Spaniener als Arbeitnehmer in der Bundesrepublik Deutschland. Eine vergleichende Untersuchung zur europäischen Arbeitsmigration*. Grünewald: Kaiser, 1982.
- BRETON, Emile: *Rencontres à La Courneuve*. Paris: Temps Actuels, 1983.
- 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.
- BROCHE, François; CAÏTUCOLI, Georges; MURACCIOLE, Jean-François (Dir.): *La France au combat: de l'appel du 18 juin à la victoire*. Paris: Perrin, 2007.
- BROTONS, Francisco: *Memoria antifascista: Recuerdos en medio del camino*. Navarra: Miatzen, 2002.
- BRUNET, Jean-Paul: *Un demi-siècle d'action municipale à Saint-Denis-la-rouge (1890-1939)*. Paris: Cujas, 1981.

- 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.
- BRUNI, Luigi: *ETA: historia política de una lucha armada*. Tafalla: Txalaparta, 1987.
- BUBER-NEUMANN, Margarete: *Under two dictators: prisoner of Stalin and Hitler*. Londres: Random House, 2008.
- 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.
- 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.
- BUOMBERGER, Thomas: *Kampf gegen unerwünschte Fremde. Von James Schwarzenbach bis Christoph Blocher*. Zurich: Orell Füssli, 2004.
- BURRIN, Philippe: *La France à l'heure allemande: 1940-1944*. Paris: Seuil, 1997.
- BUSSET, Thomas: "La politique du refuge en Suisse 1820-1870. Réalité et mythe". *Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs*, núm. 25, 1999, pp. 29-64.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- CABAÑETE PÉREZ, Josep: "La Ley de Emigración de 1907: Un ejemplo de intervencionismo científico". *IUSLabor*, 2/2014, pp. 1-11.
- CABRÉ, Anna; DOMINGO, Andreu: *L'emigració des de Catalunya: aspectes demogràfics i prospectius*. Barcelona: Fundació CIDOB, 2010.
- CABRERA DÉNIZ, Gregorio José: *Canarios en Cuba: un capítulo en la historia del archipiélago (1875-1931)*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.
- CACHÓN, Lorenzo: *L'emigració a Catalunya, Espanya i la Unió Europea*. Barcelona: Fundació CIDOB, 2010.
- CAESTECKER, F.: "Le statut des réfugiés en Belgique (1930-1960)". En MARTINIELLO, Marco; PONCELET, Marc (Dirs.): *Migrations et minorités ethniques dans l'espace européen*. Bruselas: De Boeck, 1993, pp. 117-135.

- CAGIAO VILA, Pilar: *Galegos en América e americanos en Galicia: as colectividades inmigrantes en América e a súa impronta na sociedade galega. Séculos XIX-XX*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- CALVI, Fabrizio; MARUROVSKY, Marc: *Le festin du Reich: Le pillage de la France occupée (1940-1945)*. Paris: Fayard, 2006.
- CALVO, Michel: “Démographie et données sociales sur l'immigration en Languedoc-Roussillon. Le Languedoc-Roussillon”. *Hommes et migrations*, vol. 1169, 1993, pp. 6-12.
- 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.
- CALVO JUNG, Carmen: *Los últimos aviadores de la República. La cuarta expedición de Kirovabad*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010.
- CAMPANICO, Luis: *Les réfugiés espagnols en Côte-d'Or de 1937 à 1945*. Borgoña: Université de Bourgogne, tesis de maestría, 2001.
- CANAL, Jordi: *El carlismo: dos siglos de contrarrevolución en España*. Madrid: Alianza, 2000.
- CANAL, Jordi: “Los lugares de la política: Historia, sociabilidades y espacio”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 259-268.
- CANTERBERY, E. Ray: *The Global Great Recession*. Singapur: World Scientific Publishing, 2011.
- CANNON, James: *The Paris Zone. A Cultural History, 1840-1944*. Farnham: Ashgate, 2015.
- 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.
- CARRIÈRE, Pierre; FERRAS, Robert: “Migration saisonnière des vendageurs espagnols en Languedoc-Roussillon”. *Population*, vol. 23, 1968, pp. 129-134.
- 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.
- CASTANIER I PALAU, Tristán: *Femmes en exil, Mères des camps, Elisabeth Eidenbenz et la Maternité suisse d'Elne (1939-1944)*. Perpiñán: Trabucaire, 2008.
- CASTELO, Carmen: *The Spanish Experience in Australia*. Camberra: Spanish Heritage Foundation, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2000.
- 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.
- 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.
- CASTRO DELGADO, Enrique: *Mi fe se perdió en Moscú*. Barcelona: Luis de Caralt, 1964.
- CATLLA, Michel; BÉNÉTEAU, Alain; MALLET, Louis: *Les régions françaises au milieu du gué. Plaidoyer pour accéder à l'autre rive*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- CENCILLO DE PINEDA, Manuel: *Argelia y sus relaciones históricas y actuales con España*. Madrid: 1958.
- CERUTTI, Mario: *Empresarios españoles y sociedad capitalista en México (1840-1920)*. Gijón: Fundación Archivo de Indianos, 1995.
- CHAMBARD, Claude: *The Maquis: A History of the French Resistance Movement*. Nueva York: Macmillan General Reference, 1976.

- CHASTENET, Patrick; CHASTANET, Philippe: *Chaban*. París: Éditions du Seuil, 1991.
- 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.
- CHAZETTE, Alain; DESTOUCHES, Alain; PAICH, Bernard: *Atlantikwall: le mur de l'Atlantique en France, 1940-1944*. Bayeux: Heimdal, 1995.
- CHECA, Sandra; DEL RÍO, Ángel; MARTÍN, Ricardo: *Andaluces en los campos de Mauthausen*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2006.
- CHIN, Rita: *The Guest Worker Question in Postwar Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- 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.
- CHUECA, Josu: *Gurs: el campo vasco*. Tafalla: Txalaparta, 2007.
- CHUST, Manuel (Ed.): *Las independencias iberoamericanas en su laberinto. Controversias, cuestiones, interpretaciones*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2010.
- CICERO, Isidro: *Los que se echaron al monte*. Santander: Tantín, 2011.
- CLARA RESPLANDIS, Josep: *Ramon Vila, Caracremada. El darrer maqui català*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 2002.
- 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.
- CLEENEWERK, V.; LEHAIRE, D.; PENA, D.; PEREIRA, E.: *Enquête sur la colonie espagnole de Toulouse*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1969.
- 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.
- CLOUD, Yvonne: *The Basque Children in England: An Account of Their Life at North Stoneham*. Londres: Victor Gollancz, 1937.
- COHEN, Monique-Lise; MALO, Enric: *Les camps du Sud-Ouest de la France. 1939-1944. Exclusion, internement et déportation*. Toulouse: Privat, 1994.
- COHEN, Stephen F.: *El regreso de las víctimas: supervivientes del Gulag después de Stalin*. Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2011.
- COINTET, Michèle/Jean-Paul (Dir.): *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*. Paris: Tallandier, 2000.
- 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.
- COLLANTES GUTIÉRREZ, Fernando: *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.
- COLLIN, Claude: *Carmagnole et Liberté: Les étrangers dans la Résistance en Rhône-Alpes*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

- 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.
- 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.
- CORTADE, André: *Le 1000: histoire désordonné du MIL, Barcelone 1967-1974*. Paris: Dérive 17, 1985.
- CORTIZO ÁLVAREZ, Tomás: “Migraciones estacionales, profesiones ambulantes y otros desplazamientos en la España decimonónica”. En CABERO DIÉGUEZ, Valentín; LLORENTE PINTO, José Manuel; PLAZA GUTIÉRREZ, Juan Ignacio; POL MÉNDEZ, Carmen: *El medio rural español. Cultura, paisaje y naturaleza: Homenaje a don Ángel Cabo Alonso*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Acta Salamanticensia, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1994, vol. 1, pp. 293-300.
- COSSÍAS, Tomás: *La lucha contra el maquis en España*. Madrid: Editora Nacional, 1956.
- COUPAIN, Nicolas: “L'expulsion des étrangers en Belgique (1830-1914)”. *Revue Belge d'Histoire Contemporaine*, núm. 36, 2003, pp. 5-48.
- COURTOIS, Stéphane; PESCHANSKI, Denis; RAYSKI, Adam: *Le sang de l'étranger: Les immigrés de la MOI dans la Résistance*. Paris: Fayard, 1989.
- 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.
- 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.
- CRUL, Maurice; VERMUELEN, Hans: “The future of the second generation: The integration of migrant youth in six European countries”. *Special Issue of the International Migration Review*, vol. 37, núm. 4, 2003, pp. 965-986.
- CUENCA DE TORIBIO, José Manuel: *La Guerra de la Independencia: un conflicto decisivo (1808-1814)*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2006.
- CUNHA, Maria do Céu: *Portugais de France*. Paris: L'Harmattan, 1988;
- CUVELLIEZ, Jean-Louis: *Les débuts de la Résistance à Toulouse et dans la région*. Toulouse: Privat, 1995.
- D'AMATO, Gianni: “Une revue historique et sociologique des migrations en Suisse”. *Annuaire suisse de politique de développement*, vol. 27, núm. 2, 2008, pp. 169-187.
- D'AMATO, Gianni; GERBER, Brigitta (Hrsg.): *Herausforderung Integration: städtische Migrationspolitik in der Schweiz und in Europa*. Zurich: Seismo, 2005.
- 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.
- DABITCH, Christophe: *Le marché des Capucins*. Burdeos: Éditions CMD, 1998.
- DALMAU, Ferran; JUVILLÀ, Pau: *EPOCA, l'exèrcit a l'ombra*. Lleida: Edicions El Jonc, 2010.

- 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.
- 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: Paris I, tesis de maestría, 2002.
- 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 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.
- DE LEON Q., Mario Julio: *Les Espagnols dans le quartier des Capucins*. Burdeos: Université Bordeaux III, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jean Borde, 1976.
- 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.
- DE SMET, François: *La marche des ombres, réflexions sur les enjeux de la migration*. Bruselas: Espace de Liberté, 2015.
- DÉJEUX, Jean; PAGEUX, Daniel-Henri: *Espagne et Algérie au XXème siècle: contacts culturels et creation littéraire*. Paris: L'Harmattan, 1985.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: “Immigration, education, integration. La dernière vague des Espagnols en France”. *Migrance, Hors Serie. Un siècle d'immigration en France*, 2007, pp. 90-99.
- DERAINNE, Pierre-Jacques: “Histoire et mémoire des étrangers en Bourgogne aux XIXe et XXe siècles”. *Hommes & Migrations*, núm. 1278, 2009, pp. 114-126.
- 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.
- DESQUESNES, Rémy: *1940-1944. L'histoire secrète du mur de l'Atlantique: de l'organisation Todt au débarquement en Normandie*. Éditions des Falaises, 2003.
- 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.
- DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel (Coord.): *Memoria de las cenizas. Andaluces en los campos nazis*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2004.
- DEVILLARD, Marie José; PAZOS, Álvaro; CASTILLO, Susana; MEDINA, Nuria: *Los niños españoles en la URSS (1937-1997). Narración y memoria*. Barcelona: Ariel, 2001.
- DHIMA, Giorgio: *Politische Ökonomie der schweizerischen Ausländerregelung. Eine empirische Untersuchung über die schweizerische Migrationspolitik und Vorschläge für ihre künftige Gestaltung*. Zurich: Rügger, 1991.
- DÍAZ, Victoria: *El exilio de los marinos republicanos*. Valencia: PUV, 2009.
- 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.
- DÍAZ ESCULIES, Daniel: *Entre filferrades. Un aspecte de l'emigració republicana dels Països Catalans (1939-1945)*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1993.
- DÍAZ GIL, Ana: *La emigración de profesionales cualificados: Una reflexión sobre las oportunidades de desarrollo*. Madrid: OIM España, 2012.
- DÍAZ-HERNÁNDEZ, Ramón; DOMÍNGUEZ-MUJICA, Josefina; PARREÑO-CASTELLANO, Juan: “Una aproximación a la emigración española durante la crisis económica: herramientas de estudio”. *Ar@cne*, núm. 198, julio 2015, sin paginación.

- DIDEZUNEIT, Veit; SOWADE, Hanno: *Geschenk für den millionsten Gastarbeiter. Zündapp Sport Combinette*. Bonn: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 2004.
- 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.
- DOBSON, Miriam: *Khrushchev's cold summer: Gulag returnees, crime, and the fate of reform after Stalin*. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- DOHSE, Knuth: *Ausländischer Arbeiter und bürgerlicher Staat. Genese und Funktion von staatlicher Ausländerpolitik und Ausländerrecht. Vom Kaiserreich bis zur Bundesrepublik Deutschland*. Königstein: Hain, 1981.
- DOMINGO, Alfonso: *El canto del búho. La vida en el monte de los guerrilleros antifranquistas*. Madrid: Oberón, 2002.
- DOMINGO, Andreu; SABATER I COLL, Albert: “Crisis económica y emigración: la perspectiva demográfica”. En AJA, Eliseo; ARANGO, Joaquín; OLIVER ALONSO, Josep (Eds.): *Inmigración y crisis. Entre la continuidad y el cambio*. Barcelona: CIDOB, 2013, pp. 60-89.
- DOMINGO CUADRIELLO, Jorge: *El exilio republicano español en Cuba*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- DOMINGO I VALLS, Andreu; SABATER COLL, Albert; ORTEGA RIVERA, Enrique: “¿Migración neohispánica? El impacto de la crisis económica en la emigración española”. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, vol. 29, 2014, pp. 39-66.
- DOMÍNGUEZ, Javier: *El hombre como mercancía: Españoles en Alemania*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1976.
- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio: *ETA: estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1998.
- DONIER, Virginie: *Droit des collectivités territoriales*. Paris: Dalloz, 2014.
- DOORMENIK, Jeroen: *The Effectiveness of Integration Policies towards Immigrants and their Descendance in France, Germany and the Netherlands*. Ginebra: International Labour Organisation, 1998.
- DOUZENEL, Pierre: *Saint-Denis au coin des rues*. Saint Denis: PSD, 1995.
- DRASKOCZY, Julie S.: *Belomor: criminality and creativity in Stalin's Gulag*. Boston: Academic Studies Press, 2014.
- DREWS, Isabel: *'Schweizer erwache!' Der Rechtspopulist James Schwarzenbach (1967-1978)*. Frauenfeld: Huber, 2005.
- 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.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève: “Les Espagnols dans la Résistance en Ile-de-France”, en *La Résistance en Ile-de-France*, DVD-ROM, AERI, 2004, consultable en el siguiente enlace: <http://museedelaresistanceenligne.org/media5169-MA>
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève: *L'Exil des Républicains espagnols en France*. Paris: Albin Michel, 1999.
- 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. 29-52.
- 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.

- DREYFUS-ARMAND, Geneviève; TEMIME, Émile: *Les Camps sur la plage, un exil espagnol. Français d'ailleurs, peuple d'ici*. Paris: Autrement, 1995.
- DROT, Christophe: *Histoire et mémoires des immigrations en Aquitaine*. Luë: ACSE, Samarcande, Evaluation & Stratégies, 2007.
- DU RÉAU, Elisabeth: *Edouard Daladier (1884-1970)*. Paris: Fayard, 1993, ebook sin paginación.
- DUBERNAT, Jean-Guy: *L'organisation Todt: une organisation allemande au coeur de la collaboration*. Rennes: Ouest-France, 2014.
- 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: ISCRA-Méditerranée, ACESE, 2008, 2 vols.
- 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.
- DUMÉNIL, Gérard; LÉVY, Dominique: *The Crisis of Neoliberalism*. Londres: Harvard University Press, 2011.
- DUMONT, Marie-Jeanne: *Le Logement social à Paris 1850-1930: Les Habitations à bon marché*. Liège: Mardaga, 1991.
- DURÁN VILLA, Francisco R.: *La emigración española al Reino Unido*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral, 1996.
- DURÁN VILLA, Francisco R.: *La emigración gallega al Reino Unido*. Santiago de Compostela: Obra Social de Caixa Galicia, 1985.
- EFIONAYI-MÄDER, Denise: “Asylpolitik der Schweiz 1950-2000”. *Asyl*, núm. 2, 2003, pp. 3-9.
- EFIONAYI-MÄDER, Denise et al.: “Switzerland”. En NIESSEN, Jan; SCHIBEL, Yongmi (Eds.): *EU and US Approaches to the Management of Immigration: Comparative Perspectives*. Bruselas: Migration Policy Group, 2003, pp. 491-519.
- EICHENGREEN, Barry: *Hall of Mirrors. The Great Depression, the Great Recession, and the uses -and misuses- of History*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- EIRAS ROEL, Antonio: *Los gallegos y América*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- EPHRAIM, Frank: *Escape to Manila: From Nazi Tyranny to Japanese Terror*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

- EQUIPO ADELVEC (seud. colectivo): *FRAP: 27 de septiembre de 1975*. Madrid: Vanguardia Obrera, 1985.
- ESCRIVÁ, María Ángeles: *El camino de vuelta: la larga marcha de los reinsertados de ETA*. Madrid: El País Aguilar, 1998.
- ESCUADRA SÁCHEZ, A.: *Bajo las banderas de la Kriegsmarine: marines españoles en la Armada alemana (1942-1943)*. Madrid: Don Rodrigo, 1998.
- ESPINAR, Jaime: *Argelès-sur-Mer (Campo de concentración para españoles)*. Caracas: Editorial Elite, 1940.
- ESTARIRE, Elsa; SECUNDINO, Petra: *De la escuela a la universidad: el estudio del español en Francia*. Paris: Ediciones Hisponogalia, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, Secretaría General Técnica, 2005.
- ESTRUCH, Joan: *Historia oculta del PCE*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- FABREGUET, Michel: “Les 'Espagnols rouges' à Mauthausen (1940-1945)”. *Guerres mondiales et conflits contemporains*, núm. 162, abril 1991, pp. 77-98.
- FALGUERA, Oriol: *L'Exèrcit Popular Català (1969-1979). La casa*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor, 2014.
- FARRÉ, Sébastien: “Emigrantes españoles en Suiza: movilización y militancia”. 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. 195-230.
- FARRÉ, Sébastien: “Exilés et intérêt espagnols en Suisse: une approche des relations bilatérales hispano-suisse (1936-1946)”. En CERUTTI, Mauro; GUEX, Sébastien; HUBER, Peter (Eds.): *La Suisse et l'Espagne, de la République à Franco (1936-1946)*. Lausanne: Antipodes, 2001, pp. 107-124.
- FARRÉ, Sébastien: *La Suisse et l'Espagne: emigration espagnole et lutte antifranquiste à Genève et en Suisse (1959-1964)*. Ginebra: Universidad de Ginebra, tesina inédita, 1996.
- FARRÉ, Sébastien: *Spanische Agitation: Emigración española y antifranquismo en Suiza*. Madrid: Documentos de Trabajo de la Fundación 1º de Mayo, DOC 3/2001, pp. 1-29.
- FARRÉ, Sébastien; BABIANO, José: “La emigración en Suiza y en Francia, estudio comparativo”. *Historia Social*, núm. 42, 2002, pp. 81-98.
- 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.
- FERNÁNDEZ, Alberto E.: *La España de los maquis*. México: Era, 1977.
- FERNÁNDEZ, Alejandro; MOYÁ, José C. (Eds.): *La inmigración española en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos, 1999.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “El asociacionismo de los emigrantes españoles en Europa”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 243-258.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “El asociacionismo de los emigrantes españoles en Europa: rupturas y continuidades”. *Historia Social*, núm. 70, 2011, pp. 135-153.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Emigración, cultura política y género”. 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. 317-339.
- 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 Mutuos el Hogar de los Españoles”. *Hispania*, vol. LXII/2, núm. 211, 2002, pp. 505-519.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: “Estrategias migratorias. Notas a partir del proceso de la emigración española en Europa (1959-2000)”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 1, 2000, pp. 67-94.

- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (Ed.): *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, 2010.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana: *Mineros, sirvientes y militantes: medio siglo de emigración española en Bélgica*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Centro de Documentación de la Emigración Española, 2006.
- FERNÁNDEZ DE PINEDO, Emiliano: *La emigración vasca a América, siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Júcar, 1993.
- FERNÁNDEZ I CALVET, Jaume: *Terra Lliure (1979-1985)*. Barcelona: El Llamp, 1986.
- FERNÁNDEZ PANCORBO, Paloma: *El maquis al norte del Ebro*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de cultura y educación, 1988.
- 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.
- 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.
- FERNÁNDEZ VICENTE, María José: “El Estado franquista y la asistencia al emigrante español en Francia (1960-1975)”. En CALVO SALGADO, Luís M.; LÓPEZ GUIL, Itziar; ZISWILER, Vera; ALBIZU YEREGUI, Cristina (Eds.): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 107-126.
- FERNÁNDEZ VICENTE, María José; SANZ DÍAZ, Carlos; SANZ LAFUENTE, Gloria: “La asistencia social del IEE. Una perspectiva general”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 89-130.
- 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.
- FERREIRA, Eduardo de Sousa: *Origens e Formas da Emigração*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1976.
- FERRER BONET, Xavier: *En torno a una ideología: el carlismo*. Madrid: Magalia, 2000.
- FERRO ARES, Mª Carmen; GONZÁLEZ MARCOS, Patrocinio; 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.
- 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.
- FINE, Agnès; PUECHE, Isabelle: *Domestiques d'ici et ailleurs*. Paris: La découverte, 2009.
- FLORES, Christian: *Un siècle de colonisation hispanique en Oranie française (1830-1930)*. Angers: Memoria de Maestría dirigida por el Dr. P. Lemarié, 1980.
- FONTENLA, Salvador: *Los combates de Krasny Bor*. Madrid: Actas, 2012.
- FORCADA, Eric; TUBAN, Grégory: “Topografia 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.
- FORCAUT, Annie; BELLANGER, Emmanuel; FLONNEAU, Mathieu: *Paris/Banlieues. Conflits et solidarités*. Paris: Creaphis, 2007.
- FORNAIRON, José-Dominique: “Les étrangers d'origine méridionale en Languedoc-Roussillon de 1850 à nos jours”. *Revue de l'économie méridionale*, núm. 76, 1972.

- FOULKES, Vera: *Los Niños de Morelia y la Escuela España-México: consideraciones analíticas sobre un experimento social*. México: UNAM, 1953.
- FOURCAUT, Annie; BELLANGER, Emmanuel; FLONNEAU, Mathieu (Dirs.): *Paris / Banlieues. Conflits et solidarités*. Paris: Créaphis éditions, 2007.
- FRAGNIÈRE, Jean-Pierre; GIROD, Roger (Dirs.): *Dictionnaire suisse de politique sociale*. Lausana: Réalités sociales, 2002.
- FRAISSE, Geneviève: *Service ou servitude: essai sur les femmes toutes mains*. Latresne: Le Bord de l'Eau, 2009.
- FRASER, Ronald: *Escondido. El calvario de Manuel Cortés*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1986.
- FRASER, Ronald: *In Hiding: The Life of Manuel Cortes*. Londres: Allen Lane, 1972.
- 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.
- 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.
- FREIXINOS, Jacques: *Les Hôpitaux de Toulouse. Mille ans d'histoires*. Toulouse: Privat, 1987.
- 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.
- FREY, Yves: *Histoire et mémoires des immigrations en région Alsace. Synthèse*. Mulhose: Université de Haute-Alsace, 2007.
- FRICKEY, Alain (Dir): *Jeunes diplômés issus de l'immigration: insertion professionnelle ou discriminations?*. Paris: La Documentation Française, Fasild, Études et recherches, 2005.
- FRIED, Joseph: *Who Really Drove the Economy into the Ditch?*. Nueva York: Algora Publishing, 2012.
- GADEA, Thomas: *Fonction sociale du comportement linguistique bilingue et diglossique des immigrés espagnols en France*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, 1983.
- GAFNER, Magalie: *Autorisations de séjour en Suisse. Une guide juridique*. Lausana: Éditions La Passarelle du CSP, 2008.
- 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.
- 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, Ferrán: *Una patria imaginaria. La extrema derecha española (1973-2005)*. Madrid: Síntesis, 2006.
- GALLEGO, Nicole: *L'immigration espagnole à Oullins (1940-1968)*. Lyon: Université Lyon II, tesis de maestría, 2 vols., 1989.
- GARCÍA, Antonio María: *Galubaia Divisia, crónica de la División Azul*. Madrid: Fondo de Estudios Sociales, 2001.
- GARCIA, Ignacio: *Operación canguro. El programa de emigración asistida de España a Australia (1958-1963)*. Madrid: Documentos de Trabajo de la Fundación 1º de Mayo, DOC 1/1999, 2000.
- GARCÍA, Javier: *Los GAL al descubierto: la trama de la "guerra sucia" contra ETA*. Madrid: El País/Aguilar, 1988.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, Carlos: "La emigración española en la República Federal de Alemania". *Hispanorama*, núm. 50, 1988, pp. 15-18.

- GARCÍA DE LEDESMA, Ramiro: *Encrucijada en la nieve. Un servicio de inteligencia desde la División Azul*. Granada: García Hispán Editor, 1996.
- GARCÍA MANRIQUE, Eusebio: *La emigración española a Bélgica en los últimos años*. Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Geografía Aplicada del Instituto Elcano, 1964.
- GARIEL, Maurice: “Les installations hydro-électriques géantes de la Société des Forces Motrices e la Truyère”. *Revue de géographie alpine*, vol. 20, núm. 2, 1932, pp. 371-381.
- GARFINKELS, Betty: *Belgique, terre d'accueil, problème du réfugié 1933-1940*. Bruselas: Labor, 1974.
- GARIPUY, Janine: *L'Hôpital Joseph Ducuing et son projet: Histoire, réalité et image d'aujourd'hui*. Toulouse: Tesis doctoral, Université Paul Sabatier, 1987.
- 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.
- GARMENDIA, José Antonio (Comp.): *La emigración española en la encrucijada. Marco general de la emigración de retorno*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.
- GARMENDIA, José María: *Historia de ETA*. San Sebastián: Luis Haranburu Editor, 1979-1980, 2 vols.
- GARNIER-RAYMOND, Philippe: *L'Affiche rouge*. Paris: Fayard, 1975.
- 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.
- GARRIGA, Ramón: *La España de Franco. II De la División Azul al triunfo aliado*. Madrid: G. Del Toro, 1976.
- 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.
- 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.
- GAVIGNAUD, Geneviève: *Propriétaires et viticulteurs en Roussillon. Structures, conjonctures, société, XIIIe-Xxe siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1983.
- 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.
- GHEITH, Jehanne M.; JOLLUCK, Katherine R.: *Gulag voices: oral histories of Soviet incarceration and exile*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- GIACOPUZZI, Giovanni: *ETA. Historia Política de una lucha armada*. Tafalla: Txalaparta, 1992.
- GIL, Fernando: “Análisis de dos propuestas metodológicas para estimar las salidas de extranjeros en España: las bajas por caducidad padronales y la renovación de las tarjetas de residencia temporales”. *Estadística española*, vol. 52, núm. 174, 2010, pp. 277-309.
- 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.
- GILLEN, Jean Jacques: “L'histoire de l'immigration à travers les archives du Fonds National de Retraite des Ouvriers Mineurs”. *Brood en Rozen*, núm. 1, 1998, pp. 37-38.

- 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.
- GÓMEZ, Valentín Andrés: *Del mito a la historia. Guerrilleros, maquis y huidos en los montes de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008.
- GÓMEZ PARRA, Rafael: *GRAPO: los hijos de Mao*. Madrid: Fundamentos, 1991.
- 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.
- 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.
- GONTIER, Frédéric: *Les immigrants du quartier espagnol de Bordeaux au début de la IIIe République*. Burdeos: Universidad de Burdeos III, TER, memoria de maestría, 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.
- GONZALEZ, A.: *L'immigration espagnole en Belgique*. Lovaina: KUL, 1979, memoria de investigación.
- GONZALEZ, Sylvie; TILLIER, Bertrand (Dirs.): *Des cheminées dans la Plaine, cent ans d'industrie à Saint Denis, 1830-1930*. Paris: Créaphis, 1998.
- GONZÁLEZ, Valentín (El Campesino): *Comunista en España y antiestalinista en la URSS*. Madrid: Ediciones Júcar, 1980.
- 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 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. 365-376.
- GONZÁLEZ-ANLEO, Juan González: “Una aventura solitaria: La emigración española a Suiza”. 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. 343-385.
- GONZÁLEZ-FERRER, Amparo: “La nueva emigración española. Lo que sabemos y lo que no”. *Zoom Político*, vol. 18, 2013, pp. 1-18.
- GOSSELIN, 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.
- GOUBET, Michel: *La Résistance Étrangère à Toulouse: 1940-1944*. Paris: Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), 1995.
- GRANDO, René: *¡Al campo! España 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.
- GROS, José: *Abriendo camino. Relatos de un guerrillero comunista*. París: Ediciones de la Librerie du Globe, 1971.
- GRUSKY, David B.; WESTERN, Bruce; WIMER, Christopher (Eds.): *The Great Recession*. Nueva York: Russell Sage Foundation, 2011.
- GUALDA CABALLERO, Estrella: "El trabajo social en Alemania con los Gastarbeiter o emigrantes económicos españoles". *Portulano*, 1, 2001, pp. 185-202.
- GUBIN, Eliane: *Étude approfondie d'histoire politique de la Belgique contemporaine*. Bruselas: PUB, 2004.
- GUÉPIN, Isabelle: *La vie des émigrés espagnols de 1937 à 1960 en Ille-et-Vilaine*. Rennes: Université de Rennes II, tesis de maestría, 1981.
- GUERRA, Francisco: *La medicina en el exilio republicano*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2003.
- GUERRA, François-Xavier: *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011
- GUILABERT, Thierry: *Caracremada: vie et légendes du dernier guerrillero catalan*. Saint-Georges-d'Oléron: Éditions Libertaires, 2013.
- 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.
- GUILHEM, Florence: *L'obsession du retour. Les républicains espagnols 1939-1975*. Toulouse: Presses Universitaires Mirail, 2005.
- GUTIERREZ, Hector: "Les femmes espagnoles immigrés en France". *Population*, vol. 39, núm. 3, 1984, pp. 617-620.
- 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.
- HARTENDORP, Abraham Van Heyningen: *The Japanese Occupation of the Philippines*. Manila: Bookmark, 1967, 2 vols.
- HAUTCOEUR, Jean-Claude: *Population, emploi, migrations: une vision de la région Nord-Pas-de-Calais en dimensions*. Lille: INSEE, 2001.
- HAUTEFEUILLE, Roland: *Constructions spéciales: histoire de la construction par l'Organisation Todt dans le Pas-de-Calais et le Cotentin des neufs grands sites protégés pour le tir des V1, V2, V3 et la production d'oxygène liquide*. Paris: Roland Hautefeuille, 1985.
- HAWKINS, Eric: *The Basque Children, Listening to Lorca*. Londres: CILT, 1999.
- HAZARD, Marie-Jo: *Entrée de service: employées de maison et gardiennes d'immeubles à Paris*. Paris: Éditions ouvrières, 1992.
- HÉBRARD, Véronique; VERDO, Geneviève (Eds.): *Las independencias hispanoamericanas. Un objeto de historia*. Madrid: Casa de Velázquez, 2013.
- HECKMANN, Friedrich; LEDERER, Harald; WORBS, Susanne: *Effectiveness of National Integration Strategies towards Second Generation Migrant Youth in a Comparative European Perspective*. Bamberg: Final Report to the European Commission, 2001.
- HEDELER, Wladislaw; STARK, Meinhard: *Karlag: das Karagandinsker "Besserungsarbeitslager" 1930-1959: Dokumente zur Geschichte des Lagers, seiner Häftlinge und Bewacher*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2007.

- HEINE, Hartmut: *A guerrilla antifranquista en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais, 1980.
- HENRY, Philippe; GAUDARD, Gaston; ARBENZ, Peter (Dir.): *La Suisse terre d'asile*. Bienne: Editions Libertas Suisse, 1995.
- HERBERT, Ulrich: *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. München: C.H. Beck, 2001.
- HERMET, Guy: *Los españoles en Francia*. Madrid: Guadiana de Publicaciones, 1969.
- HERMET, Guy; MARQUET, Jacqueline: *Émigrants saisonniers espagnols en France – Enquête par sondage dans le département de l'Oise en 1959*. Paris: FNSP-CERI, 1961.
- 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.
- HERNÁNDEZ, Jesús: *Yo fui ministro de Stalin*. México: Editores de América, 1953.
- HERNANDEZ, Rodolphe: *Les Espagnols à Saint-Etienne (1914-1950)*. Saint-Etienne: Université Jean Monnet, tesis de maestría, 2002.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Julio: *La emigración de las islas canarias en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1981.
- HERRERA CEBALLOS, M.^a Jesús: “Migración cualificada de profesionales de España al extranjero”. En: ARANGO, Joaquín; MOYA MALAPEIRA, David; OLIVER ALONSO, Josep (Dir.): *Inmigración y Emigración: mitos y realidades. Anuario de la Inmigración en España 2013*. Barcelona: Fundación CIDOB, 2014, pp. 90-109.
- HETHERINGTON, Shelia: *Katherine Atholl 1874-1960*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1989.
- HETZEL, Robert L.: *The Great Recession. Market Failure or Policy Failure?*. Nueva York: Cambridge University Press, 2012.
- HINZE, Sibylle: *Antifaschisten im Camp Le Vernet. Abriß der Geschichte des Konzentrationslagers Le Vernet 1939 bis 1944*. Berlin: Militärverl, 1988.
- HOBSBAWM, Eric John: *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2001.
- HOLMES, Madelyn: *Forgotten Migrants: Foreign Workers in Switzerland before World War I*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1998.
- 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.
- IBÁRRURI, Dolores: *Memorias de Pasionaria, 1939-1977. Me faltaba España*. Barcelona: Editorial Planeta, 1984.
- IBÁRRURI, Dolores: *El único camino*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1962.
- ИБАРРУИ, Долóрес: *Мне не хватало Испании*. Москва: Политиздат, 1988.
- IEE: *Datos básicos de la emigración española 1975*. Madrid: 1975.
- IGLESIAS, Miguel: *Memorias de guerra (1936-1942)*. Ferrol: Ediciós Embora, 2006.
- INCHAUSPE, Véronique: *Mémoire d'Hirondelles: une histoire de jeunes filles (l'émigration féminine navarro-aragonaise à Mauléon, 1880-1930)*. Mauléon: Uhaitza et Ikherzaleak, 2001.
- IORDACHE, Luiza: *En el Gulag. Españoles republicanos en los campos de concentración de Stalin*. Barcelona: RBA, 2014.
- IORDACHE, Luiza: “El exilio de los pilotos y marinos españoles en la Unión Soviética”. *Trocadero*, núm. 25, 2013, pp. 81-101.
- 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: *Republicanos españoles en el Gulag*. Barcelona: ICPS, 2009.
- ISERN, Marie-Ange: *L'évolution de l'immigration catalane en Roussillon à partir du XIX siècle*. Montpellier: Universidad Paul Valéry, tesis de maestría, 1972.
- ISLA, Lala (Coord.): *Aventuras en la nostalgia. Exiliados y emigrantes españoles en Londres*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, 2008.
- 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.
- IZARD, Pierre: *La petite histoire: Argelès-sur-Mer, 1900-1940*. Argelers: Edicions Massana, 1974.
- JACKSON, Julian: *La France sous l'Occupation 1940-1944*. Paris: Flammarion, 2004.
- JAECKEL, Eberhard: *La France dans l'Europe de Hitler*. Paris: Fayard, 1968.
- JIMÉNEZ DE ABERASTURI, Juan Carlos: *De la derrota a la esperanza: políticas vascas durante la Segunda Guerra Mundial (1937-1947)*. Bilbao: UVAP, 1999.
- JIMÉNEZ MARGALEJO, Carlos: *Memorias de un refugiado español en el norte de África, 1939-1956*. Madrid: Cinca, 2008.
- JORNET, José: *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées. Exil, histoire et mémoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2004.
- JULIÁ, Santos: "Echar al olvido. Memoria y amnistía durante la transición". *Claves de Razón Práctica*, núm. 129, enero-febrero 2003, pp. 14-24.
- KADE, Gerhard; SCHILLER, Günter: "Los trabajadores andaluces en Alemania: resultados de una investigación". *Anales de Sociología*, IV (4-5), 1968-1969, pp. 159-188.
- KAISER, Carlos J.: *La guerrilla antifranquista. Historia del maquis*. Madrid: Ediciones 99, 1976.
- KEDWARD, Harry R.: *In Search of the Maquis: Rural Resistance in Southern France 1942-1944*. New York: Oxford University Press, 1995.
- KHARITONOVA, Natalia: *Edificar la cultura, construir la identidad. El exilio republicano español de 1939 en la Unión Soviética*. Sevilla: Biblioteca del Exilio, 2014.
- KIZNY, Tomasz: *Gulag: Life and Death Inside the Soviet Concentration Camps*. Nueva York: Firefly Books, 2004.
- KLEE, Ernst: *Die Nigger Europas. Zur Lage der Gastarbeiter. Eine Dokumentation*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1971.
- KLEIN, Herbert: *La inmigración española en Brasil*. Gijón: Fundación Archivo de Indianos, 1996.
- KLEINFELD, Gerald R.; TAMBS, Lewis A.: *La División española de Hitler*. Madrid: Editorial San Martín, 1983.
- KOLB, Robert: *Lessons from the Financial Crisis: Causes, Consequences and Our Economic Future*. Wiley, Robert W. Kolb Series, 2010.
- 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.
- KOWALSKY, Daniel: *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2004.
- KREIENBRINK, Axel: *Einwanderungsland Spanien. Migrationspolitik zwischen Europäisierung und nationalen Interessen*. Frankfurt am Main: IKO, 2004.
- KREIENBRINK, Axel: "La política de emigración a través de la historia del IEE". En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General

- de Información Administrativa y Publicaciones, 2009.
- LA MORA, Constanca de: *Doble esplendor. Autobiografía de una aristócrata española republicana y comunista*. Barcelona: Editorial Crítica, 1977.
 - LABAJOS-PÉREZ, Emilia; VITORIA-GARCÍA, Fernando: *Los niños españoles refugiados en Bélgica (1936-1939)*. Namur: Asociación de los niños de la guerra, 1997.
 - LACHAISE, Bernard; LE BÉGUEC, Gilles; SIRINELLI, Jean-François: *Jacques Chaban-Delmas en politique*. París: Presses Universitaires de France, 2007.
 - LACKERSTEIN, Debbie: *National Regeneration in Vichy France: Ideas and Policies, 1930-1944*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2013.
 - 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.
 - LAKROUM, Monique: "De l'assimilation à l'intégration: les immigrés en Champagne-Ardenne XIXe et XXe siècles". *Hommes & Migrations*, núm. 1278, 2009, pp. 88-99.
 - LAMAZÈRES, Greg: *Marcel Langer, une vie de combats. 1903-1943. Juif, communiste, résistant... et guillotiné*. Toulouse: Privat, 2003.
 - LAMMATSCH, Michael: *Spanier in der Schweiz. Die spanische Emigration in die Schweiz 1959-1985*. Zürich: Universidad de Zürich, tesina inédita, 1999.
 - 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.
 - LAROUCHE, Gaston (Boris Matline, Colonel FTPF): *On les nommait des étrangers*. París: Les Éditeurs Français Réunis, 1965.
 - 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.
 - LAVIANA, Juan Carlos: *Del Contubernio de Múnich a la huelga minera, 1962*. Madrid: Unidad Editorial, El franquismo año a año, 2006.
 - LE MAÎRE, Eric: *L'immigration espagnole dans le Finistère 1936-1939*. Brest: Université de Bretagne Occidentale, tesis de maestría, 2000.
 - 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.
 - LEANDRO, Maria Engrácia: *Au-delà des Apparences: l'Insertion Sociale des Portugais dans l'Agglomération Parisienne*. París: Université Paris V René Descartes Sorbonne, tesis doctoral, 1992.
 - LEBOURG, Nicolas: *Rivesaltes, le camp de la France: 1939 à nos jours*. Canet-en-Roussillon: Trabucaire, 2015.
 - LEGARRETA, Dorothy: *The Guernica Generation*. Reno: University of Nevada Press, 1984.
 - LEGRAIS, Hélène: *Les Enfants d'Élisabeth*. París: Presses de la Cité, 2006.
 - LENGUINECHE, Manuel; TORBADO, Jesús: *Los topos*. Barcelona: Argos, 1977.
 - 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.

- LESTER, Stephanie E.: *La Generación Ni Ni and the Exodus of Spanish Youth: National Crisis or Functioning European Union Market?*. Claremont: Claremont Graduate University, Scripps Senior Theses, Paper 83, tesis de final de licenciatura dirigida por la Dra. Nancy Neiman Auberbach y el Dr. Cesar Lopez, 2012.
- LETAMENDIA BELZUNCE, Francisco: *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*. Paris: Ruedo Ibérico, 1975.
- LHANDE, Pierre: *Le Christ dans la banlieue, Enquêtes sur la vie religieuse dans le milieu ouvrier de la banlieue de Paris*. Paris: Plon, 1927.
- LIEBIG, Thomas: "Le recrutement de main d'œuvre étrangère en Allemagne et en Suisse". En AA.VV.: *Migration et emploi. Les accords bilatéraux à la croisée des chemins*. Paris: Organisation de Coopération et de Développement Économiques, 2004, pp. 171-203.
- LILLO, Natacha: "El asociacionismo español y los exiliados republicanos en Francia. Entre el activismo y la respuesta del Estado franquista (1945-1975)". *Historia Social*, núm. 70, 2011, pp. 135-153.
- 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*, 7, 2006, pp. 159-180.
- 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, 2003 vols.
- 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.
- LILLO, Natacha: *Histoire des immigrations en Île-de-France de 1830 à nos jours*. Paris: Éditions Publibook, 2012.
- LILLO, Natacha: "L'immigration espagnole en France au XXe siècle", en: <http://www.histoire-immigration.fr/des-dossiers-thematiques-sur-l-histoire-de-l-immigration/l-immigration-espagnole-en-france-au-xxe-siecle>
- LILLO, Natacha: "Immigrés espagnols à La Plaine au début du XXe siècle. La naissance d'une communauté", en *Mémoire Vivante de la Plaine*, página web: <http://www.plaine-memoirevivante.fr/articles.php?lng=fr&pg=28>
- LILLO, Natacha: *La Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, 1900-1980*. Paris: Autrement, 2004.
- LINAS, Gabrielle: *Les Espagnols dans la région d'Orthez*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, memoria DEA, 1990.
- LINDER, Wolf: *Swiss Democracy: Possible Solutions to Conflict in Multicultural Societies*. Houndmills: Macmillan, 1998.
- ЛИСТЕР, Энрике: *Наша война*. Москва: Политиздат, 1969.
- LLOR, Montserrat: *Vivos en el averno nazi*. Barcelona: Grupo Planeta, Crítica, 2014.
- 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.
- LLORET PASTOR, Joan (Coord.): "La diàspora dels científics republicans". *Mètode*, núm. 61, 2009, pp. 54-109.
- 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.
- LOMAS, Coro; PANIAGUA, Julián: "El movimiento asociativo de los trabajadores emigrantes en Europa". En BAENA, Eloisa; FERNÁNDEZ ROCA, Javier (Eds.): *III Encuentro de investigadores del franquismo y la transición*. Sevilla: Muñoz Moya Editor, pp. 417-425.
- LOMARD-JOURDAN, Anne: *La Plaine-Saint-Denis, deux mille ans d'histoire*. Saint-Denis: CNRS-PSD, 1994.

- LOMBARD-JOURDAN, Anne: *La Plaine Saint-Denis, deux mille ans d'histoire*. Saint-Denis: CNRS-PSD, 1994.
- LORDEN MIÑAMBRES, Moisés: *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1992.
- 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.
- LUDWIG, Carl: *La politique pratiquée par la Suisse à l'égard des réfugiés de 1933 à nos jours: annexe au rapport du Conseil fédéral à l'Assemblée fédérale [...]*. Berna: S. de., 1957.
- LUGILDE, Anxo: "La significación electoral del asociacionismo emigrante español". En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 269-294.
- LUIS, Jean-Philippe: "La comunidad española en Francia: La región de Auvergne". *Hispania*, vol. LXII/2, núm. 211, 2002, pp. 597-616.
- LUIS BOTÍN, Marga de: *Españoles en el Reino Unido. Breve reseña, 1810-1988*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Colección Emigración, 1988.
- MADERA, Marie-Isabelle: *La emigración española a Montluçon desde 1950*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, tesis de maestría, 1990.
- MAHNIG, Hans (Dir.): *Histoire des politiques de migration, d'intégration et d'asile en Suisse depuis 1948*. Zurich: Seismo, 2005.
- MAILLARD, Alain: "Les immigrations en Picardie, XIXe-XXe siècles". *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 28, núm. 3, 2012, pp. 154-155.
- MALUQUER DE MOTES, Jordi: *Nación e inmigración: los españoles en Cuba (siglos XIX y XX)*. Oviedo: Fundación Archivo de Indios, 1992.
- MANCINI, Jocelye: *Les Espagnols de la communauté urbaine de Bordeaux dans les années 80*. Burdeos: Université de Bordeaux III, tesis de maestría, 1988.
- MANNING, Leah: *A Life for Education. An Autobiography*. Londres: Victor Gollancz, 1970.
- MARAÑÓN, Gregorio: *Españoles fuera de España*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1979 (7ª edición).
- MARCHOU, Gaston: *Chaban-Delmas*. París: Éditions Albin Michel, 1969.
- MARCO, Jorge: *Guerrilleros y vecinos en armas. Identidades y culturas de la resistencia antifranquista*. Granada: Comares, 2012.
- MARCO BOTELLA, Antonio: *La odisea del Stanbrook*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2006.
- MARCO IGUAL, Miguel: *Los médicos republicanos españoles en la Unión Soviética*. Barcelona: Flor del Viento, 2009.
- 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.
- MARCOS ÁLVAREZ, Violette; MARCOS, Juanito: *Les camps de Rivesaltes: une histoire de l'enfermement, 1935-2007*. Portet-sur-Garonne: Loubatières, 2009.
- MARÍN SILVESTRE, Dolores: *Clandestinos. El maquis contra el franquismo*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- MARQUES, Pierre: *Les Enfants espagnols réfugiés en France (1936-1939)*. Paris: Autoédition, 1993.
- MARTENS, Albert: *Les immigrés. Flux et reflux d'une main d'oeuvre d'appoint, La politique belge de l'immigration de 1945 à 1970*. Lovaina: Éditions Ouvrières – Presses universitaires de Louvain, 1976.
- MARTIN VALVERDE, Antonio: *La legislación social en la historia de España: de la revolución liberal a 1936*. Madrid: Congreso de los Diputados, 1987.

- MARTIN-FUGIER, Anne: *La place des bonnes, la domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris: Éditions Perrin, collection Tempus, 2004.
- MARTINEZ, Patricia: *L'image de l'Espagne à Bordeaux à travers le mémorial bordelais de juillet 1839 à juin 1940*. Burdeos: Université Bordeaux III, tesis de maestría, 1989.
- MARTÍNEZ DE BAÑOS, Fernando: *El maquis. Una cultura del exilio español*. Zaragoza: Delsan, 2007.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel: *Alcazaba del Olvido, el exilio de los refugiados políticos españoles en Argelia*. Madrid: Endimiión, 2006.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel: *Casbah d'oubli: l'exil des réfugiés politiques espagnols en Algérie 1939-1962*. Paris: Harmattan, 2004.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge: *Terroristas. El mensajero*. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- 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.
- MARTÍNEZ VIDAL, Àlvar; ZARZOSO ORELLANA, Alfons: "L'obsessió del retorn. L'exili mèdic català a França". *Mètode*, núm. 61, 2010, pp. 67-71.
- MARTINHO, Alberto Trinidad: *Les enfants d'émigrés Portugais e France et au Portugal: "Cá e Lá"*. Niza: IDERIC, 1984.
- MARTINI, Manuela; RYGIEL, Philippe: *Genre et travail migrant: mondes atlantiques, XIXe-XXe siècles*. Paris: Publibook, 2009.
- MARTINIELLO, Marco; REA, Andréa: *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*. Bruselas: Fédération Wallonie-Bruxelles, 2012.
- MAS, David: *Les Valls d'Andorra i el maquis antifranquista*. Andorra La Vella: Editorial Andorra, 1985.
- MASUREL, Hervé (Dir.): *Le Franc-Moisin, entre histoire et mémoires*. Éditions de la DIV, Études et recherches, Hors-série, 2008.
- MATTES, Monika: *'Gastarbeiterinnen' in der Bundesrepublik, Anwerbepolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.
- MAUCO, 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.
- MAUCO, Georges: *Les étrangers en France. Leur rôle dans l'activité économique*. Paris: A Colin, 1932.
- 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.
- MAURIN, Jules: "Les migrations en Languedoc méditerranéen, fin XIXe-début XXe siècle". *Recherches régionales*, núm. 4, octubre-diciembre 1981.
- MENAGES, Ángela-Rosa; MONJO, Joan-Lluís: *Els valencians d'Algeria*. Picanya: Edicions del Bullent, 2007.
- MEROÑO PELICER, Francisco: *Aviadores españoles en la Gran Guerra Patria*. Moscú: Progreso, 1986.
- MEYER, Alrich: *L'Occupation allemande en France 1940-1944*. Paris: Privat, 2002.
- 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.
- 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.
- MIRALLES, Rafael: *Españoles en Rusia*. Madrid: Epesa, 1947.

- MIRANDA BASTIDAS, Haydée; BECERRA, Hasdrúbal (Coords.): *La Independencia de Hispanoamérica. Declaraciones y Actas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- MOA RODRÍGUEZ, Pío: *De un tiempo y de un país*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1982.
- 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.
- MOLINA MÁRMOL, Maité: *Cara a España... L'immigration espagnole en région liégeoise: histoire et mémoire des clubs Federico García Lorca*. Lieja: Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 2007.
- MONCLÚS GUALLAR, Vicente: *18 años en la URSS*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1959.
- MONFERRER CATALÁN, Luis: *Odisea en Albión. Los republicanos españoles exiliados en Gran Bretaña (1936-1977)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2007.
- MONNIER, Alain: *Rivesaltes: un camp en France*. Cahors: La Louve, 2008.
- MONTBROUSSOUS, Marie-Line: *Histoire d'une intégration réussie. Les Espagnols dans le bassin de Decazeville*. Rodez: Rouergue, 1995.
- MONTELLÀ, Assumpta: *Elisabeth Eidenbenz. Més enllà de la Maternitat d'Elna*. Barcelona: Ara Llibres, 2011.
- MONTELLÀ, Assumpta: *La maternidad de Elna*. Badalona: Ara Llibres, 2007.
- MONTELLÀ, Assumpta: *La maternitat d'Elna en imatges*. Badalona: Ara Llibres, 2008.
- MONTERO, José: *Argelès-Sur-Mer 1939-1999. De la creación 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.
- 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.
- MONTOLIÚ CAMPS, Pedro: *Madrid en la posguerra 1939-1946. Los años de la represión*. Madrid: Sílex, 2005.
- MOPA, Констанция де ла: *Вместо роскоши*. Москва: Художественная Литература, 1943.
- MORALES, Gustavo; TOGORES, Luis E.: *La División Azul. Las fotografías de una historia*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2008.
- MORALES, José Luis: *La Trama del G.A.L.* Madrid: Revolución, 1988.
- MORÁN, Gregorio: *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*. Barcelona: Planeta, 1986.
- 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.
- MORELLI, Anne: “Les servantes étrangères en Belgique comme miroir des diverses vagues migratoires”. *Sextant*, núm. 15-16, 2001, pp. 149-165.
- 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.
- 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.
- MORENO HERNÁNDEZ, Ramón: *Rusia al desnudo: revelaciones del comisario comunista español, Rafael Pelayo de Hungría, comandante del Ejército ruso*. Mundial, 1956.
- MORENO JULIÁ, Xavier: *La División Azul. Sangre española en Rusia, 1941-1945*. Barcelona: Crítica, 2004.
- MORILLON, Anne; ETIEMBLE, Angélica; VEGLIA, Patrick; FOLLIET, Delphine: *Histoire et mémoire de l'immigration en Bretagne*. Janzé: ACSE, ODRIS, 2 vols., 2008.
- MÖRNER, Magnus: *Aventureros, proletarios. Los emigrantes en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.
- MOULIN, I.: *La Petite Espagne à la Plaine-Saint-Denis. Identification*. Paris: École d'architecture de Paris-La Villette, tesina dirigida por el Dr. Guy Naizot, 1986.
- MOUSSEAU, Jacques: *Chaban-Delmas*. París: Éditions Perrin, 2000.
- MOYA, José C.: "El asociacionismo inmigrante español en perspectiva global". En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 25-34.
- 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.
- MURACCIOLE, Jean-François: *Les Français libres: l'autre Résistance*. Paris: Éditions Tallandier, 2009.
- NARANJO OROVIO, Consuelo: *Las migraciones de España a Iberoamérica desde la Independencia*. Madrid: CSIC, Los Libros de la Catarata, 2010.
- NAVARRETE MORENO, Lorenzo: *La emigración de los jóvenes españoles en el contexto de la crisis. Análisis y datos de un fenómeno difícil de cuantificar*. Madrid: Observatorio de la Juventud en España, 2014.
- 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, pp. 639-662.
- NIETO, Felix: *Jovens portugueses em França: aspectos da sua adaptação psico-social*. Porto: Jornal de Psicologia, 1985.
- NOIRIEL, Gérard: *Longwy, immigrés et prolétaires, 1880-1980*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- NOVALES, Félix: *El Tazón de hierro: memoria personal de un militante de los Grapo*. Barcelona: Crítica, 1989.
- NÚÑEZ, Luis (Ed.); EGAÑA, Iñaki (Red.): *Euskadi eta Askatasuna. Euskal Herria y la Libertad*. Tafalla: Txalaparta, 1993, vol. 1-8.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel: "El asociacionismo emigrante español: algunas consideraciones teóricas". En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 35-56.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (Ed.): *La Galicia austral: la inmigración gallega en Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2001.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (Coord.): "Patrias lejos de casa. El asociacionismo emigrante español". *Historia Social*, núm. 70, 2011.
- O'CONNELL, Gene: *No Uncle Sam: The Forgotten of Bataan*. Kent: The Kent State University Press, 2003.
- OBSERVATORIO PERMANENTE ANDALUZ DE LAS MIGRACIONES: *El impacto de la crisis económica en la situación laboral de los jóvenes inmigrantes*. Sevilla: Dirección General de Coordinación de Políticas Migratorias. Sevilla: Consejería de Justicia e Interior, Junta de Andalucía, 2012.

- OJEDA, German; SAN MIGUEL, José Luis: *Campesinos, emigrantes, indianos, emigración y economía en Asturias (1830-1930)*. Gijón: Ayalga Ediciones, 1985.
- ORCIER, Pascal: *Régions à la découpe*. Neuilly-sur-Seine: Atlande, 2015.
- ORTIZ, Jean: *De Madrid à Valparaiso, Neruda et le Winnipeg*. Biarritz: Éditions Atlantica, 2011.
- ORTIZ, Jean: *Guerrilleros en Béarn: étrangers "terroristes" étrangers*. Biarritz: Éditions Atlantica, 2007.
- ORTIZ, Jean (Dir.): *Que sont devenus 2000 républicains espagnols internés au camp de Gurs?*. Pau: Les Nouvelles des Pyrénées-Atlantiques, 2012.
- ORTIZ, Jean (Dir.): *Rouges. Maquis de France et d'Espagne. Les guérilleros*. Biarritz: Éditions Atlantica, 2006.
- ORTIZ, Jean: *Sobre la gesta de los guerrilleros españoles en Francia*. Biarritz: Atlantica, 2010.
- OSO CASAS, Laura: *Domestiques, concierges et prostitués: migration et mobilité sociale des femmes immigrées espagnoles à Paris, équatoriennes et colombiennes en Espagne*. Paris: Université Panthéon-Sorbonne, tesis doctoral dirigida por el Dr. Bruno Lautier, 2002.
- OSO CASAS, Laura: *Españolas en París. Estrategias de ahorro y consumo en las migraciones internacionales*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004.
- OSO CASAS, Laura: "La réussite paradoxale des bonnes espagnoles de Paris. Stratégies de mobilité sociale et trajectoires biographiques". *REMI. Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 21, núm. 1, 2005, pp. 107-129.
- OSO CASAS, Laura: "Stratégies de mobilité sociale des domestiques immigrées en Espagne". *Revue Tiers Monde*, vol. XLIII, abril-junio, 2002, pp. 287-305.
- OSO CASAS, Laura (Dir.): *Transciudadanos: Hijos de la emigración española en Francia*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 2007.
- OTON, Nathalie: *L'immigration andalouse des années 50/60 dans les Pyrénées-Orientales*. Perpignan: Université de Perpignan, tesis de maestría, 1993.
- PADILLA, Beatriz: "Algunas reflexiones sobre la emigración altamente cualificada: políticas, mercados laborales y restricciones". *Obets-Revista de Ciencias Sociales*, vol. 5, núm. 2, 2010, pp. 269-291.
- PAGENSTECHER, Cord: *Ausländerpolitik und Immigrantidentität. Zur Geschichte der 'Gastarbeiter' in der Bundesrepublik*. Berlin: Betz, 1994.
- PAILHES, Coralie: "Un demi-million de réfugiés espagnols". *Revue française de généalogie*, núm. 196, octubre-noviembre 2011, pp. 19-25.
- 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.
- PALOMAR BARÓ, Eduardo: "África de las Heras, española al servicio del KGB". *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, núm. 168, 2011, pp. 81-86.
- PANCIERA, Silvana; DUCOLI, Bruno: "Immigration et marché de travail en Belgique: fonctions structurelles et fluctuations quantitatives de l'immigration en Belgique – période 1945-1975". *Courrier hebdomadaire du CRISP*, núm. 709-710, 23 enero 1976, pp. 1-37.
- PARAROLS, Francesc: *Un català a l'Exèrcit Roig*. Girona: Llibres dels quatre cantons, 2002.
- PARDO, Emile de: "L'évolution de la population espagnole en Languedoc". *Économie méridionale*, núm. 59, 1967, pp. 45-48.
- 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.
- PARRA LUNA, Francisco: "La emigración a Francia en el periodo 1960-1977". 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. 287-341.

- PASLEAU, Suzy; SEHOPP, Isabelle: "La domesticité en Belgique de 1947 à l'aube du 21 siècle. Un essai de définition". *Sextant*, núm. 15-16, 2001, pp. 235-278.
- PASQUALINI, Stéphane: *Espagnols et républicains à Marseille de 1945 à nos jours*. Marsella: Université Aix-Marseille I, tesis de maestría, 1998.
- PAULSON, Hank: *On the Brink: Inside the Race to Stop the Collapse of the Global Financial System*. Londres: Headline, 2010.
- 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, pp. 191-205.
- PAYÁ VALERA, Emeterio: *Los niños españoles en Morelia. El exilio infantil en México*. México: Editorial Edamex, 1985.
- PAYNE, Stanley G. (Dir.): *Identidad y nacionalismo en la España contemporánea: el carlismo (1833-1975)*. Madrid: Actas, Colección Luis Hernando de Larramendi, 1996.
- PÉREZ, Joseph: *Images des Espagnols en Aquitaine*. Talence: Presses universitaires de Bordeaux, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 1988.
- PERVILLÉ, Guy: *Les accords d'Évian (1962). Succès ou échec de la réconciliation franco-algérienne (1954-2012)*. Paris: Armand Colin, 2012.
- PESCHANSKI, Denis: *Les camps français d'internement (1938-1946)*. Paris: Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, tesis doctoral dirigida por el Dr. Antoine Prost, 2000, 2 vols.
- PESCHANSKI, Denis: *Des étrangers dans la Résistance*. Paris: Musée de la Résistance, Éditions de l'Atelier, 2002.
- PESCHANSKI, Denis: *La France des camps. L'internement 1938-1946*. Paris: Gallimard, 2002.
- PETERSEN, Henning: *Da spaniolerne kom - Krig og kulturmøde 1808*. Copenhagen: Wormianum, 2008.
- PEY, Serge; JORDA, Joan: *Les poupées de Rivesaltes*. Forcalquier: Quiero éditions, 2011.
- 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.
- 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.
- PIGUET, Etienne: *L'immigration en Suisse. Cinquante ans d'entrouverture*. Lausana: PPURS, Le savoir suisse, 2004.
- PIGUET, Etienne: *L'immigration en Suisse depuis 1948. Une analyse des flux migratoires*. Zurich: Seismo, 2005.
- PIGUET, Etienne; MAHNIG, Hans: *Cahiers de migrations internationales: Quotas d'immigration: l'expérience suisse*, núm. 37, 2000.
- PIKE, David W.: *Españoles en el Holocausto (edición revisada)*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- 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: Société d'Enseignement Supérieur, 1984.
- PIKE, David W.: *Mauthausen: l'enfer nazi en Autriche*. Toulouse: Privat, 2004.
- PIKE, David W.: "Refugiados políticos y económicos en Francia. El gran éxodo español". *Historia Internacional*, julio 1975, pp. 34-45.
- PIÑUEL, José Luis: *El Terrorismo en la Transición española*. Madrid: Fundamentos, 1986.
- PLA BRUGAT, Dolores: *Los Niños de Morelia: Un estudio de los primeros refugiados españoles en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.
- POINARD, Michel: *Le retour des travailleurs portugais*. Paris: La Documentation Française, 1979.

- 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.
- PONS, Francisco: *Barbelés à Argelès et autour d'autres camps*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- PONS PRADES, Eduard: *Las guerras de los niños republicanos (1936-1995)*. Madrid: Compañía Literaria, 1997.
- PONS PRADES, Eduard: *Guerrillas españolas (1936-1960)*. Barcelona: Planeta, 1972.
- PONS PRADES, Eduardo: *Morir por la libertad: españoles en los campos de exterminio nazis*. Madrid: Vosa Ediciones, 1995.
- PONS PRADES, Eduardo: *Republicanos españoles en la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: La esfera de los libros, 2003.
- 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.
- 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.
- POUSSOU, Jean-Pierre: *Les habitants du quartier espagnol de Bordeaux en 1906*. Burdeos: CESURB – Centre d'études des espaces urbanis, 1988.
- POZO GUTIÉRREZ, Alicia: *Emigración española en Inglaterra: prácticas asociativas, integración e identidad*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 2/2005.
- POZO GUTIÉRREZ, Alicia: "Significado y articulación de espacios asociativos españoles en el Reino Unido: entre lo político y lo sociocultural". 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. 90-93.
- PRAGA, Carmen: *Antes que sea tarde*. Madrid: Compañía Literaria, 1996.
- PRIETO LÓPEZ, Moisés: "Entre retórica profranquista y xenofobia suiza: El populista James Schwarzenbach". *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, vol. 97, 1, 2015, pp. 195-223.
- PRIGENT, Michel: *Les Espagnols à Bordeaux en 1926*. Burdeos: Université de Bordeaux III, 1973.
- QUILIS, Antonio: *Interferencias lingüísticas en el habla de los niños españoles emigrantes en Francia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.
- RAFANEAU-BOJ, Marie Claude: *Odyssée pour la liberté. Les camps de prisonniers espagnols, 1939-1945*. Paris: Éditions Denoël, 1993.
- RAINHORN, Judith (Dir.): *Histoire et mémoires des immigrations dans le Nord-Pas-de-Calais, XIXe-XXe siècles. Synthèse*. Lille: IFRESI, 2007.
- RAMELLA, Pietro: *La Retirada. L'odissea di 500.000 repubblicani spagnoli esuli dopo la Guerra Civile (1939/1945)*. Milán: Lampi di stampa, 2003.
- RAYSKI, Benoît: *L'Affiche rouge, 21 février 1944. Ils n'étaient que des enfants...* Paris: Le Félin, 2004.
- RAZOLA, Manuel; CONSTANTE, Mariano: *Triángulo azul: Los republicanos españoles en Mauthausen, 1940-1945*. Barcelona: Edicions 62, 1979 (1ª edición: Paris: Gallimard, 1969).
- READ, Colin: *Global Financial Meltdown: How We Can Avoid the Next Economic Crisis*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- RÉAU, Elisabeth du: *Édouard Daladier 1884-1970*. Paris: Fayard, 1993.
- REDONDO ABAL, Francisco Xavier: *Botarse ao monte. Censo de guerrilleiros antifranquistas en Galiza (1939-1965)*. Vigo: Ediciós do Castro, 2006.

- REDONDO CARRERO, Emilio: “La política migratoria en las Cortes franquistas: intervencionismo estatal y asociacionismo”. En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 563-580.
- REHER, David; REQUENA, Miguel; SANZ, Alberto: “España en la encrucijada? Consideraciones sobre el cambio de ciclo migratorio”. *Revista Internacional de Sociología*, vol. 1, 2011, pp. 9-41.
- REQUES VELASCO, Pedro; DE COSBUENA, Olga: “La emigración olvidada: la diáspora española en la actualidad”. *Papeles de Geografía*, núm. 37, 2003, pp. 199-216.
- REVERTE, Jorge M.: *La División Azul. Rusia, 1941-1944*. Barcelona: RBA Libros, 2011.
- REYES PÉREZ, Roberto: *La vida de los niños iberos en la patria de Lázaro Cárdenas: 30 relatos*. México: Editorial América, 1940.
- RIBEIRO, E.C.; Cassola: *Emigração portuguesa. Algumas características dominantes dos movimentos no período de 1950 a 1984*. Porto: Secretaria de Estado das Comunidades, 1986.
- RIBERT, Évelyne: “La France par habitude, l’Espagne comme éventualité: Regards d’enfants de migrants espagnols”. *Migrance, Hors Serie. Un siècle d’immigration en France*, 2007, pp. 100-108.
- RIBERT, Évelyne: *Liberté, égalité, carte d’identité. Les jeunes issus de l’immigration et l’appartenance nationale*. Paris: La Découverte, 2006.
- RICHARD, Ellis: *Four Thousand Basque Children, The Signal was Spain*. Londres: Lawrence and Wishart, 1986.
- RICHTER, Marina: *Integration, Identität, Differenz. Der Integrationsprozess aus der Sicht spanischer Migrantinnen und Migranten*. Berna: Peter Lang, 2006.
- 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.
- RIVET, Geneviève; FERRAS, Robert: “L’immigration espagnole dans le canton d’Orange”. *Études vauclusiennes*, núm. 13, 1975, pp. 23-29.
- ROBRIEUX, Philippe: *L’Affaire Manouchian – Vie et mort d’un héros communiste*. Paris: Fayard, 1986.
- ROCA, Ramón Juan: *Españoles en Argelia, memoria de una emigración*. Alicante: IES Luis García Berlanga, 2009.
- ROCHA-TRINIDADE, Maria Beatiz: *Immigrés Portugais*. Lisboa: ISCSP, 1973.
- ROCHEGUDE, Félix de: *Promenades dans toutes les rues de Paris. VIIIe arrondissement*. Paris Hachette, 1910.
- 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.
- 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, pp. 93-133.
- 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.
- RODRÍGUEZ BARRIO, Ismael: “La inmigración española en el sector carbonífero belga”. *Migraciones y Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, núm. 7, 2006, pp. 99-114.
- RODRÍGUEZ BARRIO, Ismael: *Les ouvriers mineurs espagnols dans les charbonnages belges: Etude d’une réalité contrastée*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, memoria de investigación inédita, 2005.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Jesús Jerónimo: *Asturias y América*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

- 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.
- RODRÍGUEZ SAN JULIÁN, Elena; BALLESTEROS GUERRA, Juan C.: *Crisis y contrato social. Los jóvenes en la sociedad del futuro*. Madrid: Centro Reina Sofía sobre adolescencia y juventud, Fundación de Ayuda contra la drogadicción, 2013.
- ROGERS, Brubaker: *Citoyenneté et nationalité en France et en Allemagne*. Paris: Belin, 1997.
- ROGLAN, Joaquim: *Oriol Solé, el Che català: vida, fugida i mort d'un revolucionari*. Barcelona: Edicions 62, 2006.
- ROIG, Montserrat: *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- 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.
- ROJO, José; DRAIN, Michel: *L'immigration espagnole dans la région parisienne*. Paris: Préfecture e la Seine, Service d'Études et Recherches, 1967, 4 vols.
- ROMERO, Jean-Gilles: *Les Espagnols à Paris: 1936-1946*. Paris: Instituto de Estudios Políticos, tesis de maestría, 1991.
- ROMERO NAVAS, José Aurelio: *Censo de guerrilleros y colaboradores de la Agrupación Guerrillera de Málaga-Granada*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2005.
- ROMERO VALIENTE, Juan M.; HIDALGO-CAPITÁN, Antonio L: "El subregistro consular: magnitudes y efectos en las estadísticas de emigración española". *Obets. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 9, núm. 2, 2014, pp. 377-407.
- ROMEU ALFARO, Fernanda: *Más allá de la utopía: Perfil histórico de la Agrupación Guerrillera de Levante*. Valencia: Alfons El Magnànim, 1987.
- ROSENBERG, Jerry M.: *The Concise Encyclopedia of The Great Recession 2007-2012 (Revised and Expanded Edition)*. Londres: The Scarecrow Press, 2012.
- ROSÉS CORDOILLA, Sergi: *El MIL: una historia política*. Barcelona: Alikornio, 2002.
- ROSSIGNOL, Jacqueline: *L'intégration sociale des immigrés espagnols de deuxième génération*. Perpignan: Université de Perpignan, tesis de maestría, 1996.
- 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.
- RUBIO, Javier: *La emigración española a Francia*. Barcelona: Ariel, 1974.
- 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, pp. 32-60.
- 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.
- RUBIÓ COROMINA, Jordi: "El asociacionismo franquista en Francia: el Comité Pro Movimiento Nacional (1936-1939)". En BLANCO, Juan Andrés; DACOSTA, Arsenio (Eds.): *El asociacionismo de la emigración española en el exterior: Significación y vinculaciones*. Madrid: Sílex, 2014, pp. 535-552.
- RYBALKIN, Yuri: *Stalin y España*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- RYGIEL, Philippe: *Destins immigrés: Cher 1920-1980, trajectoires d'immigrés d'Europe*. Besançon: Presses universitaires franc-comtoises, 2001.
- 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.

- 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.
- SAINT-GIL, Philippe: *La meilleure part*. Marsella: Éditions Robert Laffont, 1954.
- SAINT-LOUP, Stanislas de (Marc Aguié): *La División Azul: cruzada española de Leningrado al Gulag*. Barcelona: Nueva República, 2005.
- SAIZ-PARDO TOCA, Manuel: “De ser emigrantes a ser vecinos de Europa”. *Altar Mayor, la revista de la Hermandad del Valle de los Caídos*, núm. 97, enero 2005, sin paginación.
- SALUT PAYÁ, Emilio: *Memòries, Karaganda. La tragedia del antifascismo español*. Toulouse: Ediciones del M.L.E.-C.N.T., 1948.
- SÁNCHEZ, Maria José: “Les Espagnols en Belgique au XXe siècle”. En MORELLI, Anne (Ed.): *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*. Charleroi: Couleurs Livres, 2000 (2ª ed.), pp. 279-296.
- 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.
- SÁNCHEZ AGUSTÍ, Ferran: “Medicina a l'exili de Toulouse. Annals de l'hospital Varsovia”. *Gimbernat*, núm. 50, 2008, pp. 331-347.
- 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.
- SÁNCHEZ DONCEL, Gregorio: *Presencia de España en Orán (1509-1792)*. Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, Seminario Conciliar, 1991.
- 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.
- 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.
- 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 MONTIJANO, Elena; ALONSO CALDERÓN, Xavier (Eds.): *Nuevos Flujos y Gran Recesión. La emigración en Cataluña, España y la UE*. Barcelona: CIDOB, 2014.
- 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 Conmemoraciones Culturales, 2008, sin paginación.
- SÁNCHEZ SOLER, Mariano: *La transición sangrienta. Una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península, 2010.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás (Comp.): *Españoles hacia América, la emigración en masa 1880-1930*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- SÁNCHEZ-CUENCA RODRÍGUEZ, Ignacio: *ETA contra el estado: las estrategias del terrorismo*. Barcelona: Tusquets, 2001.

- 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.
- SANTOS-SAINZ, Maria; GUILLEMETEAUD, François: *Les Espagnols à Bordeaux et en Aquitaine*. Bordeaux: Éditions Sud Ouest, 2006.
- 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; ALBIZU YEREGUI, Cristina (Eds.): *Migración y exilio españoles en el siglo XX*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2009, pp. 127-156.
- 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: “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: *Emigración española y movilización antifranquista en Alemania en los años sesenta*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 4/2005, 2005.
- 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: “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.
- 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: “Las relaciones del IEE con Alemania”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 167-187.
- SANZ DÍAZ, Carlos: “Las relaciones del IEE con otros países europeos: Bélgica, los Países Bajos y el Reino Unido”. En AA.VV.: *Historia del Instituto Español de Emigración*. Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2009, pp. 211-230.
- SANZ HOYA, Julián: *La construcción de la dictadura franquista en Cantabria*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.
- SANZ 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 pp. 293-307.
- 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.
- SASTRE, Carles; BENÍTEZ, Carles; MUSTÉ, Pep; ROCAMORA, Joan: *Terra Lliure, punto de partida: 1979-1995, una biografía autorizada*. Tafalla: Txalaparta, 2013.
- SATRÚSTEGUI, Joaquín (Dir): *Cuando la Transición se hizo posible. El “Contubernio de Múnich”*. Madrid: Tecnos, 1993.

- SATUÉ, Francisco Javier: *Los Secretos de la Transición: del Batallón Vasco Español al proceso de los GAL*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.
- SAULAIS, T.: *Les Espagnols de Rennes, des étrangers 'invisibles', étude du cercle espagnol*. Rennes: Université Rennes 2, tesis de maestría, 1996.
- SCHMID, Stephan: "Zum Italienisch spanischer Arbeitsimmigranten in der deutschen Schweiz". *Babylonia*, 1/1995, 1995, pp. 45-51.
- SCHOR, Ralph: *Historie de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1996.
- SCHOR, Ralph: *L'opinion française et les étrangers (1919-1939)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1985.
- SCHRAMM, Hanna; VORMEIER, Barbara: *Vivre à Gurs: un camp de concentration français 1940-1941*. Paris: F. Maspero, 1979.
- 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.
- SCURR, J.; HOOK, R.: *La División Azul, voluntarios españoles en Alemania*. Madrid: Ediciones del Prado, 1994.
- SEGURA, Antoni; SOLÉ, Jordi: *El Fons MIL: entre el record i la història*. Catarroja/Barcelona: Editorial Afers, Centre d'Estudis Històrics Internacionals, 2006.
- SEIDLER, Franz Wilhelm: *Die Organisation Todt: Bauen für Staat und Wehrmacht: 1938-1945*. Bonn: Bernard und Graefe, 1998.
- SEMPERE SOUVANNAVONG, Juan David: *Los pied-noir en Alicante: las migraciones inducidas por la descolonización*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- SERNA MARTÍNEZ, Roque: *Heroísmo español en Rusia 1941-1945*. Madrid: Ed. Roque Serna, 1981.
- SERRANO, Secundino: *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses 1947-1951*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1989.
- SERRANO, Secundino: *Españoles en el Gulag. Republicanos bajo el estalinismo*. Barcelona: Península, 2011.
- SERRANO, Secundino: *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*. Madrid: Temas de Hoy, 2001.
- SERRANO BLANQUER, David: *Españoles en los campos nazis. Hablan los supervivientes*. Barcelona: Littera Books, 2003.
- SERRÃO, Joel: *A Emigração Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.
- 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.
- SEVA LLINARES, Antoni: *Alacant, trenta mil pieds-noirs*. Barcelona/Valencia: Colección Tres i quatre, 1968.
- SILVA, Emilio; MACÍAS, Santiago: *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de Hoy, 2003.
- SIMAL 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.
- 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.
- 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.
- SISVALI, Nermin; BOCCO, Emmanuel: *Histoire et mémoires des immigrations en région Poitou-Charentes de 851 à nos jours. Synthèse*. Montpellier: IRFA Conseil, 2007.

- SKENDEROVIC, Damir; D'AMATO, Gianni: *Mit dem Fremden politisieren. Rechtspopulistische Parteien und Migrationspolitik in der Schweiz seit den 1960er Jahren*. Zurich: Chronos, 2008.
- SOLÉ, Felip; PUJOL, Enric: *Exilis*. Barcelona: Angle Editorial, 2007.
- SOLÉ, Felip; TUBAN, Grégory: *Camp d'Argelers, 1939-1942*. Valls: Cossetània, 2011.
- SOLER, Llorenç: *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: CIMS / MIDAC, 2002.
- SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *La Cantabria del exilio. Una emigración olvidada*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria, 1998.
- SOLDEVILA ORIA, Consuelo: *El exilio español (1808-1975)*. Madrid: Arco Libros, Cuadernos de Historia, núm. 88, 2001.
- SOLDEVILA ORIA, Consuelo; RUEDA, Germán: *Cantabria y América*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.
- SOREL, Andrés: *Búsqueda, reconstrucción e historia de la guerrilla española del siglo XX, a través de sus documentos, relatos y protagonistas*. Paris: Librairie du Globe, 1970.
- SOREL, Andrés: *4º Mundo. Emigración española en Europa*. Bilbao: Zero, Colección Biblioteca Promoción del Pueblo Serie P, núm. 69, 1974.
- SOUNDIGUÉ, Jeannine: *L'immigration politique espagnole en région centre: Cher, Eure-et-Loiret, Indre, Loire-et-Cher et Loiret (1936-1946)*. Paris: Université Paris VII, tesis doctoral dirigida por la Dra. Andrée Bachoud, 1995.
- SPILLMANN, Moritz: *Fremdarbeiter – Wilde Streiks – Gewerkschaften. Die wilden Fremdarbeiterstreiks in der Schweiz der frühen 1970er Jahre und ihr Einfluss auf die Gewerkschaftspolitik – Oder: vom verlorenen Vertrauen in das helvetische Selbstverständnis*. Universidad de Zurich, tesina, 2005.
- STEBÉ, Jean-Marc: *Le logement social en France*. Paris: Publications universitaires de France, 2007.
- STEINBERG, Lucien: *Les Allemands en France 1940-1944*. Paris: Albin Michel, 1980.
- STEINERT, Johannes Dieter: *Migration und Politik. Westdeutschland-Europa-Übersee 1945-1961*. Osnabrück: Secolo Verlag, 1995.
- STENGERS, Jean: *Emigration et immigration en Belgique au XIXème et XXème siècle*. Bruselas: Ed. Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 1976.
- STEWART-MURRAY, Katherine Marjory (Duquesa de Atholl): *Searchlight on Spain*. Londres: Penguin, 1938.
- STIGLITZ, Joseph E.: *The Price of Inequality: How Today's Divided Society Endangers Our Future*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2012.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Franco y la URSS. La diplomacia secreta (1946-1970)*. Madrid: Rialp, 1987.
- SUZEAU, Elisabeth: *Les immigrés espagnols dans la Nièvre au XIXe siècle et au début du XXe siècle*. Besançon: Clermont-Ferrand, tesis de maestría, 1994.
- TABOADA-LEONETTI, Isabelle: "L'immigration féminine espagnole aujourd'hui". *Migrants Formation*, núm. 32-33, núm. 1, marzo 1979, pp. 17-148.
- 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.
- TAGÜEÑA LACORTE, Manuel: *Testimonio de dos guerras*. México: Ediciones Oasis, 1973.
- TAJUELO, Telesforo: *El Movimiento Ibérico de Liberación, Salvador Puig Antich y los grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista: teoría y práctica: 1969-1976*. París: Ruedo Ibérico, 1977.
- TAMAMES, Ramón: *Estructura económica de España. Medio ambiente, población, sector agrario, industria*. Madrid: Alianza Universidad, vol. 1, 1982.
- TARRIUS, Alain; PÉRALDI, Michel (Coords.): *Revue européenne des migrations internationales*, numero especial, volume 11, núm. 1: Marseille et ses étrangers, 1995.

- TCHAKARIAN, Arsène: *Les Francs-Tireurs de l’Affiche rouge*. Paris: Messidor, Éditions Sociales, 1986.
- TÉLLEZ, Antonio: *La Guerrilla Urbana, Facerías*. Paris: Ruedo Ibérico, 1974.
- TÉLLEZ, Antonio: *La guerrilla urbana en España. Sabaté*. París: Belibaste, Colección La Hormiga, 1972.
- TÉLLEZ, Antonio: *Facerías, Guerrilla Urbana (1939-1957). La lucha antifranquista del Movimiento Libertario en España y en el exilio*. Barcelona: Virus, 1992.
- TÉLLEZ, Antonio: *El MIL y Puig Antich*. Barcelona: Virus, 2006.
- 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.
- 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.
- 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.
- TEULIERES, Laure: *Histoire et mémoires des immigrations en région Midi-Pyrénées. Synthèse*. Toulouse: ACSE, Université du Mirail, 2007.
- THEROS, Xavier: “Rostros familiares en Nueva York”. *El País*, 21-06-2014.
- THÉVENOT, Gabrielle: *Les Hommes des carrières du Mapuy. Anglais, Belges, Espagnols, Italiens, Polonais, Russes, Yugoslaves, Portugais*. Guéret: Verso, 1988.
- THOMAS, Hugh: *Historia de la Guerra Civil Española*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1976.
- THOMPSON, Mark; CRUL, Maurice: “The Second Generation in Europe and in the United States: How is the Transatlantic Debate Relevant for Further Research on the European Second Generation?”. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 33, núm. 7, septiembre 2007, pp. 1025-1041.
- THURIN, Guy: *Le rôle agricole des Espagnols en Oranie*. Lyon: Bosc frères et L. Riou, 1937.
- TILOT, Vinciane: *Le recours à la main d’oeuvre étrangère dans les charbonnages de Belgique (1920-1959)*. Bruselas: Université Libre de Bruxelles, 1974.
- TOLOSA, Carlota: *La torna de la torna: Salvador Puig Antich i el MIL*. Barcelona: Empúries, 1985.
- 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.
- TORMO, David: *Els camps de refugiats. La Guerra Civil: balanç final. D’Argelers a el Barcarès*. Barcelona: Edicions 62, 2006.
- TORRES, Francisco: *Soldados de hierro. Los voluntarios de la División Azul*. Madrid: Actas Editorial, 2014.
- TORRES, Rafael: *Los naufragos del Stanbrook*. Sevilla: Ediciones Algaida, 2004.
- TORRES GALLEGO, Gregorio; CASTILLO PEÑIUELAS, Victor: *Militaria de la División Azul. Uniformes, emblemas, documentos, condecoraciones y otros objetos de los voluntarios españoles en Rusia*. Valladolid: Galland Books, 2010.
- 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.
- TRIBALAT, Michèle: *Faire France. Une enquête sur les immigrés et leurs enfants*. Paris: La Découverte, 1995.
- TRIBALAT, Michèle: “Situation sociale des enfants nés en France de parents immigrés”. En BERGOUIGNAN, Christophe; BLAYO, Chantal; PARANT, Alain; SARDON, Jean-Paul; TRIBALAT,

- Michèle (Eds.): *La population en France. Evolutions démographiques depuis 1946*. Burdeos: CUDIP, IEDUB, tomo 2, 2005, pp. 685-710.
- TRUC, Georges: *L'eau en Vaucluse. Origine, fonctionnement, potentiel et qualité des réservoirs aquifères*. Aviñón: Éd. Conseil Général de Vaucluse, 1991.
- TUBAN, Gregory: *Les séquestrés de Collioure. Un camp disciplinaire au Château Royal*. Perpiñán: Éditions Mare Nostrum, 2003.
- 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.
- TUR, Bruno: *De Valence à Paris: Itinéraires des 'bonnes' espagnoles (1940-1974)*. Paris: Université Paris VII, 2003, tesina bajo la dirección de la Dra. Gabrielle Houbre y del Dr. Yannick Ripa, 2003.
- TUR, Bruno: "L'émigration de femmes sous le franquisme: législation, discours officiels et stratégies personnelles dans les années 1960". En RYGIEL, Philippe (Dir.): *Politique et administration du genre en migration*. Paris: Publibook, 2011, pp. 71-84.
- TUR, Bruno: "Femmes séduites et forcément enceintes. La sexualité des émigrées espagnoles sous le regard de leurs villages d'origine". *Migrance*, núm. 27, 2007, pp. 79-85.
- TUR, Bruno: "Vie de couple et stratégies professionnelles des Espagnoles à Paris". *Hommes & Migrations*, núm. 1262, julio-agosto 2006, pp. 31-38.
- UNZUETA, Patxo: *El Terrorismo: ETA y el problema vasco*. Barcelona: Destino, 1997.
- URBURUAGA, M.E.: *Syndicats et immigrations: discours et pratiques. Hier et aujourd'hui*. Lieja: Centre de Formation Sociale de Lieja 1981.
- URCELAY ALONSO, Javier: *Cabrera: el tigre del Maestrazgo. El carlismo entre el Antiguo Régimen y la Restauración*. Barcelona: Ariel, 2006.
- 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.
- URNER, Klaus: *Die Deutschen in der Schweiz: von den Anfängen der Kolonienbildung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges*. Frauenfeld: Huber, 1976.
- USALL, Ramón: *Parla Terra Lliure: els documents de l'organització armada catalana*. Barcelona: El Jonc, 1999.
- VADILLO ORTIZ DE GUZMÁN, Fernando: *División Azul, la gesta militar española del siglo XX*. Madrid: Este-Oeste, 1991.
- 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.
- 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.
- VANDEPUTTE, Robert: *Economische geschiedenis van België 1944-1984*. Lanoo: Tielt, 1985.
- VANNI, Ettore: *Yo, comunista en Rusia*. Barcelona: Editorial Destino, 1950.
- VANNIER, Bernard: *Les immigrés espagnols à Besançon*. Besançon: Université de Franche-Comté, tesis de maestría, 1975.
- 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.
- 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.
- VEGA GARCÍA, Rubén (Coord.): *Las huelgas de 1962 en España y su repercusión internacional*. Gijón: Trea, 2002, pp. 441-473.

- VEGA VIGUERA, Enrique de la: *Rusia no es culpable. Historia de la División Azul*. Madrid: Editorial Barbarroja, 1999.
- VELASCO PÉREZ, Miguel: *Invitado de honor*. Madrid: Opera Prima, 1995.
- 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.
- VEYRET-VERNER, Germaine: "Trois faits marquants dans l'équipement hydro-électrique du Sud-Est de la France". *Revue de géographie alpine*, vol. 40, núm. 40-3, pp. 509-514.
- VIDAL SALES, José Antonio: *Después del 39: La guerrilla antifranquista*. Barcelona: Asesoría Técnica de Ediciones, 1976.
- VIDAL-BENEYTO, José: *Memoria democrática*. Madrid: Foca, 2007.
- VIGIER, PHILIPPE: *Paris pendant la Monarchie de Juillet (1830-1848)*. Paris: Association pour la publication d'une histoire de Paris, Hachette, 1991.
- VIGNON, Luis: *La France dans l'Afrique du Nord. Le peuplement, la naturalisation, l'immigration*. Paris: Guillaumin, 1987.
- VILA IZQUIERDO, Justo: *La guerrilla antifranquista en Extremadura*. Badajoz: Universitas Editorial, 1986.
- VILANOVA, Francesc: *Exiliats, proscrius, deportats. El primer exili dels republicans espanyols: dels camps francesos al llindar de la desesperació*. Barcelona: Empúries, 2006.
- 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.
- VILAR, Juan Bautista: "Los refugiados en el Magreb francés: Túnez, Argelia y Marruecos". En VILAR, Juan Bautista: *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. Madrid: Síntesis, 2006, pp. 345-352.
- VILAR, Juan Bautista; VILAR, María José: *La emigración española a Europa en el siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- VILAREGUT, Ricard: *Terra Lliure: la temptació armada a Catalunya*. Barcelona: Columna, 2004.
- VILLAIN, Christian: *Le Franc-Moisin. Un quartier de Saint-Denis et ses habitants immigrés 1922-1954*. Paris: Paris VII, tesis de maestría, 1998.
- VILLAR-BASANTA, Dolores: *L'Hôpital Varsovie, 1944-1950*. Toulouse: Université de Toulouse – Le Mirail, Memoria de D.E.A., 1997.
- 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.
- VIVES, Pedro A.; VEGA, Pepa; OYAMBURU, Jesús (Coords.): *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*. Madrid: Historia 16, 1992, 2 vols.
- VUILLEUMIER, Marc: *Immigrés et réfugiés en Suisse: Aperçu historique*. Lausana: Pro Helvetia, 1987.
- WANNER, Philippe: *Migration et intégration: population étrangère en Suisse*. Neuchâtel: Office fédéral de la statistique, 2004.
- WANNER, Philippe; D'AMATO, Gianni: *Naturalisation en Suisse: Le rôle des changements législatifs sur la demande de naturalisation: Rapport*. Zurich: Avenir Suisse, 2003.
- WATERFORD, Van: *Prisoners of the Japanese in World War II*. Jefferson: McFarland & Co., 1994.

- WEIL, Patrick: *Qu'est-ce qu'un Français? Histoire de la nationalité française depuis la Révolution*. Paris: Grasset, 2002.
- 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, pp. 77-102.
- WICKER, Hans-Rudolph; FIBBI, Rosita; HAUG, Werner (Dirs.): *Les migrations et la Suisse: résultats du Programme national de recherche "Migrations et relations interculturelles"*. Zurich: Seismo, 2003, pp. 153-174.
- WIEWIORKA, Annette: "L'expression camp de concentration au 20e siècle", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, núm. 54, abril-junio 1997, pp. 4-12.
- WINDISCH, Uli: *Suisse-Immigrés. Quarante ans de débats 1960-2001*. Lausana: L'Age d'Homme, 2002.
- WOODS, Thomas E.: *Meltdown: A Free-Market Look at Why the Stock Market Collapsed, the Economy Tanked, and Government Bailouts Will Make Things Worse*. Washington: Regnery Publishing, 2009.
- WOODWORTH, Paddy: *Dirty war, clean hands: ETA, the GAL and Spanish democracy*. Cork: Cork University Press, 2001.
- YÁNEZ GALLARDO, Luis César: *La emigración española a América (Siglos XIX-XX): Dimensión y características cuantitativas*. Colombres: Fundación Archivo de Indianos, 1994.
- YÁNEZ GALLARDO, Luis César: *Saltar con red. La emigración catalana a América*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996.
- YUSTA, Mercedes: *Guerrilla y resistencia campesina. La resistencia armada contra el franquismo en Aragón (1939-1952)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- ZAFRA, Enrique; CREGO, Rosalía; HEREDIA, Carmen: *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1989.