

L'emigració espanyola vers Europa a través del cinema: entre la realitat i la ficció

MARTA PIÑOL LLORET

Universitat de Barcelona

UN PUNT DE PARTIDA

Són moltes les connexions que existeixen entre el cinema i els moviments migratoris. De fet, si ens remuntem al propi inici del cinematògraf als Estats Units, podem afirmar que el naixement d'aquest es produí al mateix temps que el país rebé una importantíssima onada migratòria, doncs cal situar-nos en la cronologia de 1880-1915 i, en aquestes dates, arribaren més de catorze milions d'europaus. Per això, des d'una cronologia molt primerenca els films mostraren personatges de diverses procedències establerts a Amèrica, víctimes de varis estereotips en funció del seu país d'origen.¹ Per altra banda, també els emigrants europeus tingueren un paper clau en el naixement i configuració de Hollywood; en conseqüència, es pot afirmar que l'emigració tingué un paper essencial en el sector cinematogràfic en aquesta doble direcció, es a dir, tant en termes representatius com industrials, afectant els terrenys de producció, distribució i exhibició, així com també en l'àmbit de la direcció i, en menor mesura, en la interpretació.

Existeixen abundants estudis al respecte, així com s'ha analitzat força la representació cinematogràfica dels moviments migratoris procedents de països de fora

¹ Aquesta qüestió la vam estudiar a l'estudi Marta Piñol Lloret, «La representación de la emigración europea a Estados Unidos en producciones audiovisuales norteamericanas hasta 1915», a *Objectivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista*, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Universitat de Girona, Girona, 2014, pp. 225-231. Sobresurten estudis com G. Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Indiana University Press, Bloomington, 2010; G. D. Rhodes, *Emerald Illusion: The Irish in Early American Cinema*, Irish Academic Press, Dublin, 2012.

d'Europa vers França o Alemanya, així com fins i tot cap a l'Estat espanyol, però què succeeix amb la seva dimensió com a emissor d'emigrants? Per respondre a aquesta pregunta, cal diferenciar el cas de l'emigració transoceànica d'aquella intraeuropea, doncs si bé hi ha importants recerques sobre l'emigració d'espanyols vers Amèrica Llatina, n'hi ha molt menys sobre aquella rumb a Europa: les que existeixen o bé són epidèmiques o divulgatives,² o bé es focalitzen en algun film determinat, sense aportar anàlisis exhaustius.³

Tanmateix, això no significa que es tracti d'un tema de poca rellevància, doncs en té molta en termes històrics i cinematogràfics. Pel que fa el primer aspecte, és evident que l'emigració espanyola ha tingut una importància cabdal i, si bé ja al segle XIX hi hagueren nombrosos desplaçaments, la majoria tingueren com a destí prioritari Amèrica Llatina. En canvi, durant anys cinquanta i seixanta del segle XX es produí un gir significatiu: el contingent migratori es dirigí cap a Europa, sobresortint països d'acollida com França, Alemanya o Suïssa. Per altra banda, aquesta emigració es convertí en un motor de desenvolupament econòmic notable que, junt amb el turisme, contribuí a una millora mercès a l'arribada de divises. Quelcom essencial si tenim en compte que l'Estat espanyol es trobava en una situació empobrida a causa del fracàs que suposà el model autàrquic que provocà un retràs tecnològic i industrial. D'aquesta manera, en el panorama econòmic dels anys quaranta s'evidencià un creixement molt baix i un gran pes del mercat negre i de les cartilles de racionament; una situació que s'intentà pal·liar a la següent dècada mitjançant diverses iniciatives, acords internacionals i disposicions, però la situació no es corregia. Per tant, fou necessària certa liberalització de l'economia en un context on hi havia un dèficit a la balança de pagaments, un augment del deute públic, una elevada inflació, un increment del cost de vida, unes limitacions i baix rendiment de les inversions estrangeres i una manca de divises per suportar les importacions. Arran del canvi de govern de 1957, els tecnòcrates tingueren un rol fonamental respecte, doncs propiciaren una sèrie de disposicions per millorar l'economia estatal i, al mateix temps, legitimar el país a l'exterior; només cal pensar al respecte en el Pla d'Estabilització de 1959, el qual permeté la posada en funcionament d'una política d'austeritat per tal d'assolir un creixement econòmic i una obertura als mercats internacionals. Malgrat és cert que tingué conseqüències positives -augment de la inversió estrangera i de les divises, reducció de la inflació o superàvit en la balança de pagaments- també tingué un efecte negatiu a curt

²Entre els més destacats hi trobaríem: Ch. Castiello, *Con maletas de cartón: la emigración española en el cine*, Tercera Prensa, Gakoia Liburuak, San Sebastián, 2010 o E. Moyano, *La piel quemada: Cine y emigración*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2016.

³Aquesta carència d'estudis sòlids és la que ens motivà a dedicar la tesi doctoral a aquest tema, vegeu's al respecte: M. Piñol Lloret: *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*, Universitat de Barcelona, tesi doctoral dirigida pel Dr. José Enrique Monterde, Barcelona, 2017, 3 vols.

termini, doncs es produí una davallada del nivell de vida, una reducció de la renda real a causa de la congelació de salaris i un augment notable de l'atur; fets que, tots ells, contribuïren a provocar l'emigració. Unes circumstàncies que perllongarien els posteriors plans de desenvolupament econòmic i social, pels quals l'emigració tenia un rol clau en tant que afavoria l'equilibri de la balança comercial gràcies a l'arribada de remeses juntament amb el turisme, ambdós rellevants fonts d'ingressos. Per alta banda, es continuaren les polítiques posades en marxa la dècada anterior i s'incidí especialment en la necessitat d'industrialitzar el país en perjudici d'establir unes sòlides polítiques agràries que permetessin eradicar el latifundisme, modernitzar els modes d'explotació i augmentar la producció, fet que suposà que un important nombre de treballadors del món rural marxessin a nuclis urbans que, al seu torn, foren incapaços de donar treball a una mà d'obra tan voluminosa i en aquell moment estaven vivint una ràpida industrialització i urbanització⁴.

Així, aquesta mà d'obra es dirigí cap a potències europees que requerien capital humà després de la Segona Guerra Mundial per tal de treballar en la seva reconstrucció i, aquest fet, suposà per l'Estat espanyol una important via per alleugerir-ne l'excedent, minvar la manca de treball i les tensions que tot això provocava. A més, implicava l'entrada de remeses i incidia en la millora econòmica, el creixement i una modernització del país gràcies al contacte amb l'exterior. L'administració també s'encarregà d'aquesta matèria, doncs es consideraren els desplaçaments migratoris com un assumpte d'arrel política i l'any 1956 es creà l'*Instituto Español de Emigración*, en funcionament fins a 1985, el qual, si bé tingué un paper actiu, no fou capaç d'assolir tantes competències com d'entrada es projectà⁵.

Pel que fa el segon aspecte al que ens hem referit, és a dir, la rellevància cinematogràfica del tema, cal apuntar que és molt elevada en tant que els films ens aporten informació significativa en diversos nivells, doncs fan palès que es tractava d'un tema delicat en tant que la seva representació podia suposar que s'ensenyés una

⁴ Existeix una àmplia bibliografia sobre l'emigració i el franquisme atesa la transcendència d'aquest fenomen, quelcom que evidencien les següents paraules de Ramón Tamames: "*Sin la espita de la emigración, el paro se habría elevado a cifras muy importantes, las remesas de emigrantes no habrían alcanzado tan altos valores y tal vez se habría producido un retroceso en las medidas estabilizadoras*", R. Tamames, *Estructura económica de España. Medio ambiente, población, sector agrario, industria*, Alianza Universidad, Madrid, vol. 1, 1982, p. 78. D'entre la més rellevant, esmentem: J. Babiano, A. Fernández Asperilla, *La patria en la maleta. Historia social de la emigración española a Europa*, Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, Madrid, 2009; A. Fernández Asperilla (Ed.), *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*, Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS, Madrid, 2010; M.V. Fernández Vicente, *Émigrer sous Franco. Politiques publiques et stratégies individuelles dans l'émigration espagnole vers l'Argentine et vers la France (1945-1965)*, ANRT Diffusion, Lille, 2004; J. Rubio, *La emigración española a Francia*, Ariel, Barcelona, 1974; C. Sanz Díaz, *Emigración española y movilización antifranquista en Alemania en los años sesenta*, Fundación 1º de Mayo, Documento de Trabajo 4/2005, Madrid, 2005.

⁵ Aquesta institució ha sigut àmpliament estudiada però sobretot especialment la següent obra: AA.VV., *Historia del Instituto Español de Emigración*, Ministerio de Trabajo e Inmigración, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, Madrid, 2009.

imatge del país que fes evident les carències que motivaven els desplaçaments. Així, l'aparell de censura posà una especial cura a l'hora de prohibir que es mostressin determinades qüestions. És per això que hi ha una divergència evident entre el que plantegen aquelles iniciatives produïdes pel règim i aquelles que es feren des d'una perspectiva dissident, així com també suposa que resulti de gran interès valorar com ho presenten les cinematografies estrangeres, doncs podien incloure les vivències dels espanyols per Europa o les causes de partida d'una manera més propera a la realitat. Totes aquestes qüestions són les que, a partir d'alguns casos concrets, plantejarem a continuació. Abans, però, precisem un assumpte de tipus cronològic: ens disposem a analitzar la representació dels desplaçaments migratoris que tingueren lloc durant el franquisme i, especialment, durant els anys seixanta i setanta, de manera que atendrem a films que s'ocupen d'aquesta cronologia, però això no vol dir que només considerem realitzacions produïdes en aquest marc temporal. És a dir, cal diferenciar el moment de producció dels films del període històric que representen o consideren i, per això, contemplarem propostes que s'aproximin al nostre objecte d'estudi i que estiguin produïdes durant un rang temporal ampli: des del moment dels fets fins al temps present; és a dir, tant films que ho mostren en clau de realitat contemporània com de reconstrucció històrica⁶.

VISIÓ OFICIAL I MIRADES ALTERNATIVES

Com acabem d'assenyalar, és diferent la imatge que el règim proposà de l'emigració d'aquella que plantegen films realitzats des de l'estranger o al marge de les estructures industrials i del control de l'Estat. Per tal d'evidenciar-ho, ens centrarem en el cas d'alguns títols que s'ocupen de l'emigració espanyola cap Alemanya i després farem una breu al·lusió a un film realitzat per un director espanyol però produït a Suïssa.

En primer lloc, cal puntualitzar que el país germànic tingué un paper preponderant com a receptor d'espanyols als anys seixanta i, en l'imaginari popular del nostre país, es convertí en sinònim del miracle econòmic, en una clara sortida per aquella població que no tenia feina i, a més, el retorn exitós es convertí gairebé

⁶S'ha escrit molt sobre les relacions entre cinema i història, d'entre les principals aportacions citem: A. de Baecque, C. Delage (Eds.), *De l'histoire au cinéma*, Complexe, IHTP, CNRS, París, 1998; M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Denoël, Ganthier, París, 1977; M. Lagny, *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997; M. Landi, *Cinematic Uses of the Past*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996; J.E. Monterde, M. Selva, A. Solà, *La representación cinematográfica de la historia*, Ediciones Akal, Madrid, 2001; J. Romaguera, E. Rimbau (Eds.), *La historia y el cine*, Fontamara, Barcelona, 1983; R.A. Rosenstone (Ed.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton, 1994; P. Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, B. Blackwell, Oxford, 1980. També a propòsit de la importància de tenir en compte el context en què es realitzen els films sobresurt: M. Landy, *Film, Politics, and Gramsci*, University of Minnesota, Mineapolis, 1994.

en un imperatiu. En aquest sentit, tingueren importància les xarxes migratòries, és a dir, la influència que exerciren aquells emigrants retornats –ja fos de manera definitiva o de vacances– i marxar a Alemanya es convertí en el somni d'aquella població que no podia acomplir els seus desitjos laborals i econòmics a l'Estat espanyol. El film que millor ho testimonia és *Llegar a más* (J. Fernández Santos, 1963), tot ell centrat en l'anhel del protagonista per emigrar a aquest país, convertit en una utopia. A més, resulta exemplar també per la representació que ofereix d'un projecte migratori frustrat: per causes mèdiques el jove no podrà emmarcar-se dins d'una emigració assistida.⁷

Moltes són les pel·lícules que, des d'una vessant còmica i mancadades de voluntat crítica envers el país d'origen, mostren personatges que emigren a aquest territori, entre les quals destaquen *Vivir un largo invierno* (J. A. de la Loma, 1964), *Un vampiro para dos* (P. Lazaga, 1965), *Novios 68* (P. Lazaga, 1967), *Vente a Alemania, Pepe* (P. Lazaga, 1970), *Estoy hecho un chaval* (P. Lazaga, 1971) o *Préstame quince días* (F. Merino, 1971).⁸ En elles es posa de manifest la nostàlgia que senten els espanyols en marxar del seu país, els riscos que comporta emprendre un projecte migratori i es relativitza la idea de que a Alemanya es viu tan bé, doncs com al propi país no es viu enlloc. Resulten exemplars al respecte les següents paraules que pronuncia el personatge interpretat per José Sacristán en el film *Novios 68*, qui diu el següent a propòsit del ritme de treball del país germànic i elimina la idea de que allí es visqui bé: “*El otro día me llevaron a una fundición, y cómo sería aquello que no he vuelto en sí hasta que no he llegado a la estación. ¡Cómo se trabaja allí, madre mía! ¡Cómo se trabaja allí! ¡Aquello no es vivir, aquello es un infierno! ¡Y qué comida, mira mira, mira cómo me he quedado!*”. Fou la seva parella qui l'empenyí a emigrar per tal d'aconseguir diners per la boda, però davant d'aquest fracàs opten per una solució que no passa per marxar a l'exterior: se'n van de nou al seu poble natal de Jaén, afirmant que allí es viu millor que a les grans urbs i al·ludeixen a tota una sèrie de tòpics espanyols: camp, sol i gaspatxo. A més de la idea de que com a Espanya no es viu enlloc, la imatge que volien transmetre els films espanyols la podríem resumir amb la dita “*menosprecio de corte y alabanza de aldea*”. De fet, son molts els films produïts en aquestes dates que contraposen el camp i la ciutat, tot exaltant les virtuts del primer i, per tant, seguint l'estela d'una proposta que fou molt popular com és *La Ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966). Aquesta qüestió, d'entrada, podria resultar

⁷ A part d'aquest títol on Alemanya assoleix un paper protagonista malgrat no s'hi desenvolupi allí l'acció, hi ha d'altres pel·lícules on apareixen personatges que manifesten el seu desig d'emigrar-hi, cas de *El verdugo* (L. García Berlanga, 1963), *Nuevo en esta plaza* (P. Lazaga, 1966) o *Guapo heredero busca esposa* (L. M. Delgado, 1972).

⁸ Un film difícil d'ubicar és *El Puente* (J. A. Bardem, 1977), doncs si bé en ell hi presideix una visió crítica de molts aspectes de la realitat de l'Estat i es mostra la presa de consciència d'un treballador, pel que fa l'emigració incideix novament en la necessitat que sentint subratllar que havien tingut una experiència exitosa en termes econòmics els emigrants que retornaven a passar les vacances al país.

contradictòria, doncs emfatitzar els punts forts de retornar al camp podria anar en contra del discurs de modernitat i progrés propi del “Desarrollismo”, però en aquests títols sobre l'emigració econòmica agafa un significat en concret: s'assimila el personatge procedent del món rural i totalment perdut en la gran ciutat a aquell de l'emigrant espanyol que ha de fer frontals perills dels països estrangers, trobant-se ambdós totalment perduts i desitjant retornar al punt de partida, ja sigui al poble i a les costums rurals, ja sigui al país propi; en definitiva, a tot allò que defineix la seva identitat⁹.

No menys clara és al respecte la afirmació del personatge principal de *Vente a Alemania Pepe*, qui diu el següent: “*Pasa Don Emilio que al primero que se le ocurrió venir a Alemania deberían haberle fusilado*”. També resulta d'interès revisar com valorà la censura aquesta proposta, d'aquí a que citem un dels comentaris emès per un membre de la Comissió de censura de guions, reunida el 16 de setembre de 1970, concretament aquell de 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*”. Per altra banda, també la Junta de Censura i Apreciació de Pel·lícules, reunida el 12 de gener de 1971, feu alguns comentaris valuosos; per això destaquem que es considerà que el tema es tractava de manera adient i superficial, tal com posa de manifest el judici d'Elisa de Lara: “*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*”; o les declaracions d'Eugenio Benito: “*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*”, ambdós, vocals de l'esmentada comissió.¹⁰

També és il·lustratiu analitzar la imatge que proporcionà el NO-DO sobre l'emigració espanyola al país germànic en tant que correspon a una visió plenament oficial i la més interessant al respecte és l'entrega número 942 de la revista *Imágenes*, titulada “*Trabajadores españoles en Alemania*”, de l'1 de gener de 1963. La seva rellevància rau en que es planteja el tema amb dues finalitats: ocultar les raons reals que impulsaren l'emigració, doncs simplement es transmet que són persones que han marxat per treballar –assenyalem, però, que la veu en *over* no els

⁹Aquest esquema narratiu, que trobem tant a propòsit de l'emigració interior com de l'exterior, és el que s'ha definit com el “*pez fuera del agua*” en un llibre que les assimila, vegi's: M.A. Huerta Floriano, E. Pérez Morán (Eds.), *El ‘cine de barrio’ tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Siglo XXI, Madrid, 2012.

¹⁰Paraules extretes dels expedients de censura d'aquest film, conservats a l'Arxiu General de l'Administració, situat a Alcalá de Henares, les signatures dels quals són les següents: AGA,36,04213 (data: 1970), antic número d'expedient 62791; AGA,36,04213 (data: 1970), antic número d'expedient 62792; y AGA,36,05055 (data: 1970).

anomena treballadors, obrers o proletaris, sinó “productors”, terme emprat sovint per les instàncies oficials, tal com el Sindicat Vertical-, i insistir en la idea de que els espanyols, per més que s'allunyin de la seva terra, sempre tindran l'assistència i el suport de la seva pàtria. També es subratlla que viuen en residències i que per això no es dissolen en el nou país i mantenen un bon clima de relació amb els alemanys, compartint, per exemple, tertúlies a les cerveseries, doncs existeix una “*fraternidad hispano-germana*”. I és que “*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*”, però això no implica que els espanyols renunciïn a la seva identitat, doncs és tal la nostàlgia que senten que projecten allí el propi país i per això el treballador sevillà superposa al fred de Frankfurt el sol càlid de la seva terra (“*Hace frío. El sevillano ve el paisaje nevado de Frankfurt y con los ojos de la imaginación se traslada mentalmente a su Sevilla bañada por el sol*”). Fins i tot s'empra una solució visual curiosa: mitjançant una superposició, una saltsixa alemanya esdevé un xoriço espanyol, així com espanyols i alemanys intercanvien cervesa i Valdepeñas. Per tant, s'aconsegueix convertir un tema que d'entrada podria resultar espinós en un vehicle propagandístic idoni.

Per tal de poder trobar un discurs diferent caldrà cercar propostes alemanyes o bé films espanyols de cronologia més tardana. Pel que fa la primera opció, hi ha vari-ries iniciatives i en destacarem tres, començant per *In Frankfurt sind die Nächte Heiß* (R. Olsen, 1966), una producció austríaca l'acció de la qual succeeix a Alemanya i gira al voltant d'un misteriós assassinat: el protagonista es dirigeix a Frankfurt per retrobar-se amb la seva novia però la troba morta, descobreix que exercia de prostituta i que un dels seus clients és l'assassí. Allò interessant, però, és que ofereix un retrat cru dels baixos fons de la ciutat més poblada de l'estat federat de Hesse, un entorn conformat per traficants i proxenetes, i la recerca policial proposa com a principals sospitosos a dos espanyols innocents. Més rellevant resulta el plantejament de la pel·lícula *Der Unfall* (P. Beauvais, 1968), ambientada a Colònia i amb un argument centrat en la vida de diversos *gastarbeiter* que viuen en un medi hostil. Els rols dels personatges espanyols els interpreten actors d'aquesta nacionalitat i els protagonistes són dos germans originaris d'aquest país, dos *gastarbeiter* (treballador invitat), un dels quals pateix un accident en una excavació en la que treballa i l'altre aconsegueix un lloc de feina en aquesta empresa, fent paleses les penúries que havien de viure. Però la més important de totes és *Der Übergang über den Ebro* (A. Gatti, 1969), dirigida per un cineasta que contemplà en diverses obres l'emigració i exili espanyol. Es tracta d'una producció televisiva rodada a Stuttgart i, a diferència del cas anterior, no incorpora a cap actor espanyol pels papers principals. És veritablement desoladora la imatge que ofereix de l'emigració, doncs mostra el malestar que sent el protagonista, Aguirre, en una societat que sempre el veurà com quelcom extern i estranger. Aquest deixà enrere la seva família per

treballar a Stuttgart i trobà feina en el clavegueram, invitant al seu fill a reunir-se amb ell i col·locant-lo en el mateix treball, però el jove mor en un accident laboral en el que també mor un autòcton que va arriscar la seva vida per salvar-lo. En aquest panorama, Aguirre vol ajudar a la vídua i als fills de l'alemany, però aquests no en volen saber res d'ell per la seva condició d'estranger. De fet, comprendrà el menyspreu que la societat sent per ell i rep acusacions de que fou el seu fill, un estranger, el culpable de la mort d'un autòcton.¹¹

En els films alemanys de les següents dècades, els espanyols ocuparan un espai més reduït, presentant-los en diversos documentals com una de les moltes nacionalitats d'immigrants, malgrat la felicitat excepció de tres títols dirigits per la cineasta espanyola Ainhoa Montoya Arteabaro, qui al seu torn és descendent d'espanyols emigrats a Alemanya: *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generació olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (2006), *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (2008) y *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (2011). Aquests constitueixen un interessant tríptic sobre les experiències dels espanyols emigrats a Hamburg i dels seus descendents.

Si optem per l'altra alternativa per trobar un discurs diferent d'aquell proposat pel règim, és a dir, adreçar-nos a realitzacions espanyoles de cronologia posterior, sobresurten *Treinta años de paso / Dreißig Jahre dazwischen* (M. Caba Rall, L. Izaguirre Ondarra, 1999), *Caminos* (A. Chiesa, 1996), *La memoria interior* (M. Ruido, 2002), *El tren de la memoria* (M. Arribas, A. Pérez, 2004), *Bejaranas en Alemania. Las primeras trabajadoras de la emigración* (C. Comadrán, 2007) o *Penélopes, guardianas de la memoria* (J. R. Barbancho, 2012), totes elles proposades de no ficció que volen aproximar-se a la realitat dels espanyols que es dirigiren a un país que, a diferència de les polítiques migratòries desenvolupades a França –on es potenciava l'assentament dels nousvinguts i la seva incorporació en la societat–, ideà, igual que el cas helvètic, una immigració basada en el principi rotatori i on un espanyol era un *gasterbeiter*, és a dir, com ja hem dit, un treballador invitat; en altres paraules, Alemanya creà més aviat una política de reclutament de treballadors que una veritable estructura immigratòria pensada per una imminent o futura integració, fet que condicionà uns permisos de residència curts i restrictius.

¹¹El guió del film pot consultar-se en línia, concretament un exemplar destinat a la *Süddeutscher Rund Funk, Radio Diffusion de l'Allemagne du Sud à Stuttgart*, accessible en els fons digitals de l'Universitat Paris VIII: <http://www.bibliothequenumerique-paris8.fr/fr/notices/113861-Passage-de-l-Ebre-Le-.html>

Tanmateix, si volem trobar un film dirigit de manera coetània a l'onada migratòria dels anys seixanta en el que es plantegi una òptica dissident,¹² cal que canviem de geografia i ens situem a Suïssa per referir-nos a *Notes sur l'émigration* (J. Esteva, P. Brunatto, 1960), iniciativa realitzada per un espanyol que estigué en la confederació helvètica durant la seva etapa d'estudiant d'arquitectura a Ginebra i la concebé com un estudi sobre la situació de l'habitatge. El punt de partida era comparar les necessitats d'allotjament entre països nòrdics i meridionals, raó per la qual contactà amb espanyols residents a aquesta ciutat. No obstant aquest propòsit inicial, en el transcurs del projecte i amb la finalitat d'acostar-se a les causes que motivaren l'emigració, el cineasta marxà a rodar a Espanya, de manera que finalment es tingué present la situació de l'habitatge tant a Suïssa com a l'Estat espanyol. De fet, s'aprofundeix més en el barraquisme a l'Estat que no en les condicions d'allotjament a l'estranger, proporcionant major quantitat d'imatges sobre com es vivia a La Chanca (Almeria) o en les barraques instal·lades a Barcelona, habitades per la mà d'obra fruit de les migracions interiors. Cal dir que al començament del film s'insereix un fragment de la que en aquell moment era la última *Conférence Internationale du Travail*, celebrada en el Palau de las Naciones Unides, corresponent a una petita part del parlament del delegat d'Espanya. Aquest subratlla que els treballadors han construït moltes escoles i s'han democratitzat els estudis, essent el seu primer objectiu l'edificació de nombrosos habitatges pels obrers, especificant que l'allotjament familiar és el més digne i feliç, així com és important per l'educació en tant que és on l'home hi assoleix la vertadera llibertat individual. Unes idees que clarament queden en entredit amb tot el que mostrarà el film. Més interessants són, però, les imatges que mostra de l'estació de Ginebra, indicant la veu en *over* que cada dia hi arriben treballadors espanyols ja que centenars de mils es veuen obligats a abandonar el seu país, quelcom que s'ha vist propiciat per l'augment de l'atur i la davallada del poder adquisitiu. En aquest cas, per tant, es comenten les veritables raons que fomentaren l'emigració. Pel que fa Ginebra, l'atenció es focalitza en la *banlieue* de Carouge –actualment una de les comunes limítrofes del cantó de Ginebra, separada de la ciutat pel riu Arve– on s'explica que l'entrevistador ha trobat un grup de treballadors que fa poc que han arribat i espera que li comentin les raons que els han impulsat a marxar, tot efectuant una mena d'enquesta i exposant les principals coses transmeses. Així, subratlla la seva solitud en un país al que els costa acostumar-s'hi, fent palès que l'assimilació és complexa, així com indica que la crisi d'habitatge vigent a la ciutat

¹² En aquest article només considerem el cas d'un film paradigmàtic al respecte, però les produccions dissidents les hem estudiat en el següent text, especialment preocupat per l'emigració política: M. Piñol Lloret: «El exilio republicano y la disidencia tardofranquista con destino a Europa en el cine español: Aproximaciones críticas desde el interior y desde el extranjero», a *Subversión artística en regíms totalitaris i altres formes d'intervencionisme estatal*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, en curs de publicació.

provoca que els sigui difícil trobar allotjament, malgrat mai no recriminen res a la societat d'acollida en tant que els ha donat treball. Tots coincideixen amb la raó de partida: la gana. Per això, l'acció del film es trasllada al país d'origen, especialment a la zona d'Andalusia, per comunicar la greu absència de treball que regna en certes regions. A la pregunta de perquè hi ha tants indrets desèrtics, s'assenyala que l'obrer respon que la terra és fèrtil i que el problema és l'absència de mitjans per cultivar-la. Es depara especialment en la província d'Almeria, concretament en el barri de La Chanca, on els seus habitants viuen en cavitats excavades a la muntanya o en barraques.¹³ També s'esmenta Barcelona, doncs s'entrevisten diversos obrers emigrats a Ginebra que treballen en el sector de la metal·lúrgia i un d'ells procedeix de la ciutat comtal, motiu pel qual es tracta també la problemàtica de la manca de treball en aquesta urbs que no pot acollir a tots els que procedeixen de l'àmbit rural i en la que hi proliferen barris de barraques a les afores.¹⁴ A més de mostrar-ne diferents imatges, també s'incorpora una seqüència ficcionada de la marxa en tren d'un home que deixa enrere la seva família.

Molta atenció, doncs, a la situació del país d'origen, en detriment dels barracons en què vivien a Suïssa, d'aquí a que afirmen que, malgrat el cineasta digués que l'objectiu era aproximar-se a les condicions de vida dels emigrants, més aviat s'aborden les causes que provocaren que marxessin del seu país i es denuncia la pobresa de certes zones, sostenint un tesi de gran importància: l'emigració no ho solucionarà. Justament això transmeten les paraules que pronuncia la veu en *over* del narrador en la clausura del film: "*C'est ainsi qu'à travers toute l'Espagne des centaines d'ouvriers sont obligés chaque jour d'abandonner leur famille et de partir en quête de travail à l'étranger, mais beaucoup de ces ouvriers sont conscients de ce que l'émigration ne résout en Espagne ni le problème du chômage ni celui de la misère*".

En definitiva, una realització que, pel fet de fer-se des de l'estranger, pot dir en veu alta tot el que no es permetia dir des de l'Estat espanyol, tal com demostren les diverses peripècies que hagué de passar des de la seva primera exhibició pública, el 18 de febrer de 1962 al Teatrino Corso de Milà en el marc d'una presentació de l'edició italiana de *La rissaca* de Juan Goytisolo, que acabà amb un robatori de la copia després de que explotés una bomba de fum. Els fets foren atribuïts a un grup feixista local o a una conspiració comunista contra Espanya i tingueren ressò a la premsa; tanmateix, Goytisolo declarà que la tardor de 1965, a Tànger,

¹³ De fet, la recomanació als realitzadors de rodar a zones d'Almeria, Murcia o Granada es deu a Juan Goytisolo, qui coneixia bé la regió gràcies als viatges que hi feu durant la preparació de la seva obra *Campos de Níjar* i hi ha concomitancies entre aquest film i el seu llibre *La Chanca*, publicat per altra banda a París (1962), doncs no fou fins vint anys més tard que pogué aparèixer al nostre país.

¹⁴ Pel que fa les imatges cinematogràfiques de Barcelona en relació a la emigració interior i les repercussions en urbanització i habitatge, vegi's: M. Piñol Lloret, «Els moviments migratoris en el cinema català: identitats i processos d'integració», a *Identitats en conflicte en el cinema català*, Editorial UOC, Barcelona, 2016, pp. 75-96.

Eduardo Haro Tecglen li explicà que el Cònsol General de Tetuan li digué que li confiaren a ell la còpia seguint ordres de Madrid i la feu arribar a bon port per valisa diplomàtica. Dies més tard dels fets, el 27 de febrer de 1962, el film es passà per Televisión Española de manera completament adulterada, doncs la còpia programada s'havia modificat per tal de subvertir-ne les idees i tenia un comentari de Matías Prats, així com anava seguit d'una xerrada de José Antonio Torreblanca, provocant de nou un enrenou que es pot resseguir a la premsa.¹⁵

RECEPCIÓ ESPECTATORIAL: REACCIONS DE LA COMUNITAT EMIGRADA

El tema migratori no només resultà problemàtic per les instàncies oficials en la mesura en que, com acabem de veure, feia paleses les carències que impulsaven aquests fluxos, sinó que també era un assumpte delicat per la pròpia comunitat emigrada, atenta a quina imatge s'oferia des de l'Estat de la seva condició.

Aquesta qüestió l'advertim en consultar la premsa o la documentació relativa a les gestions que, en algun cas, arribaren a instàncies diplomàtiques. Per tal de poder-ho demostrar de manera concisa, ens centrarem en dos casos concrets que resulten paradigmàtics per la repercussió que tingueren: *Vente a Alemania, Pepe* (P. Lazaga, 1971) i *Españolas en París* (R. Bodegas, 1971).

Pel que fa el primer, aquest està protagonitzat per Pepe, habitant d'un poblet aragonès on hi desenvolupa diferents treballs. Un amic seu retorna d'Alemanya i n'explica tantes meravelles que ell mateix decideix marxar-hi i així estalviar diners. Allà viu en una pensió junt amb d'altres espanyols i s'adona que el que li havien explicat dista molt de la realitat i també ha de treballar en diverses feines. Doncs bé, sabem que la realització no va complaure als emigrats gràcies a algunes opinions que van transmetre a la premsa en diverses cartes publicades a *La Vanguardia*. Les missives s'iniciaren arran d'una crítica publicada en aquest diari el 18 de març de 1971 per part d'Alberto Armengol,¹⁶ en la que es recriminava al film que oferís un apropament de caire còmic a un tema de tanta gravetat. Així, aquest considerà que calia situar la pel·lícula en l'òrbita del cinema italià posterior al neorealisme, el propòsit del qual era convertir en sàtira algunes qüestions que emergien de la societat capitalista, sostenint que el que ells fan de mode incisiu, aquí “*se dulcifica de tal modo que el problema tratado deja casi de serlo, para convertirse en un juego entre amable y chabacano*”. A aquestes consideracions hi afegí: “*Bromear con el sino de un millón largo de españoles esparcidos por las naciones industriales y capitalistas*

¹⁵ Aprofundim en totes aquestes qüestions a la nostra tesi doctoral, així com existeix un llibre dedicat a la problemàtica i esdevenir d'aquest film, vegi's: L. E. Parés: *Notes sur l'émigration – Espagne 1960. Apunts per a una pel·lícula invisible*, Generalitat de Catalunya, Sala d'Art Jove, Barcelona, 2011.

¹⁶ A. Armengol, «¡Vente a Alemania, Pepe!», *La Vanguardia*, 18-03-1971, p. 51.

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”.

Arriba a dir que en la proposta “se nos invita a reírnos de nuestros compatriotas, como si la carcajada pudiera modificar su condición de emigrantes” i que, per tant, “Allá cada cual con su grado de conciencia social y su sentido de la fraternidad”. Aquest parer va ésser aprovat per part d’alguns espanyols residents a Alemanya que van aprofitar l’espai de “Cartas a La Vanguardia” per agrair-li al crític el seu posicionament i la primera que es publicà la signa un tal Antonio, emigrant espanyol a Leverkusen i data de l’1 d’abril de 1971.¹⁷ En ella li dona les gràcies per les recriminacions que efectua al film, així com, malgrat la signa a títol personal, empra un plural majestàtic de manera que sembla al·ludir no tant a les seves vivències particulars sinó a les de tot el col·lectiu. És rellevant també que en el seu escrit assenyali que li dol profundament que es faci una pel·lícula que vol fer riure gràcies al sofriment dels emigrants i comunica la gran tristor que senten en viure allunyats de la seva família i en unes condicions precàries, doncs han de compartir una barraca amb quatre persones de diverses nacionalitats.

El 4 d’abril de 1971 es publicà una nova carta sobre el tema, firmada per Xavier De Eguia,¹⁸ en la que es remet a les anteriors i únicament es demana respecte pels espanyols que es trobaven a Alemanya o a qualsevol altre país, treballant al servei d’altres i “*engrandeciendo otros pueblos*”. Aquestes dues missives posen de manifest, per tant, l’especial sensibilitat dels emigrants en veure’s representats a la pantalla, doncs contraposaven les dificultats que patien a la lleugeresa i to còmic del film que consideraven que no reproduïa la seva realitat quotidiana i que per accentuar la seva voluntat humorística ofería una imatge poc respectuosa. Tanmateix, una altra carta, publicada en el mateix diari el 18 d’abril i signada per Eladio Álvarez,¹⁹ també emigrat a Alemanya, mostra una discrepància ja no amb la realització, sinó amb les idees que expressà l’Antonio. Així, explica que ell ja fa vint-i-tres anys que emigrà i onze que viu a Alemanya, per tal de queixar-se de que no tots viuen tan malament com aquest indicà, doncs de ser així implicaria que prefereixen subsistir en pèssimes condicions per després retornar al país de vacances amb un gran cotxe de lloguer únicament per presumir.

Sigui com sigui, resulta evident que els preocupava la imatge que es transmetia de la seva condició als compatriotes que s’havien quedat al país, un fet que també queda clar si atenem a les reaccions dels emigrats envers *Españolas en París*. Pel que fa el seu tema, aquest mostra les vivències de varies joves espanyoles que emigren

¹⁷ A., «Emigrantes españoles en Alemania», *La Vanguardia*, 01-04-1971, p. 22.

¹⁸ X. de Eguia, «Emigrantes españoles en Alemania», *La Vanguardia*, 04-04-1971, p. 30.

¹⁹ E. Álvarez, «Emigrantes españoles en Alemania», *La Vanguardia*, 18-04-1971, p. 30.

a París on treballen de *bonnes*. La protagonista és Isabel, una noia de Sigüenza que marxa per poder pagar els estudis del seu germà i ja coneixia a Emilia, una altra noia de la seva ciutat, que li troba feina a la mateixa finca on ella treballa. Allà coneix a d'altres joves i també a en Manolo, un espanyol que exerceix de xofer del que s'enamora i del que es queda embarassada, tot decidint tenir el fill en tant que mare soltera i es queda a viure a França. Doncs bé, per tal d'estudiar com la censura va rebre el film, vam consultar el seu expedient i, si bé les observacions delsensors eren bastant superficials pel tema que ens ocupa, junt amb l'expedient es conservava una documentació inèdita relativa a la carta que l'Ambaixador d'Espanya a París, Pedro Cortina²⁰, envià al Director General de Migració per comunicar-li el que havia passat arran del visionat de la pel·lícula per part d'uns emigrants: el 21 de març de 1972 anà al seu despatx un grup, format principalment per empleats en el sector domèstic junt amb el pare Javier Caragorri de la parròquia de Saint-Honoré d'Eylan, per entregar-li una carta oberta dirigida al Director del *Instituto Español de Emigración*. Aquesta anava acompanyada de mils de signatures per manifestar el disgust que els havia suscitat el film i demanaven que es retirés del mercat i que la missiva fos publicada en tots els diaris i se'n parlés a Televisión Española. S'especificava que la pel·lícula tenia un to sentimental i l'argument es limitava a quatre casos, constituint-se en una mena de "novel·la barata" en la que succeïen fets que contribuïen a ridiculitzar els espanyols, se'ls humiliava i es trivialitzava la vida de les dones emigrades. Excediria els límits de l'article entretenir-nos en les diverses cartes que provocà aquesta missiva,²¹ per això únicament assenyalarem que sí que es publicà el 12 d'abril de 1972 al diari *El Adelanto* sota el títol "Carta abierta al Director General de la Emigración", fet que provocà que el 13 d'abril la Delegació Provincial del Ministeri d'Informació i Turisme n'enviés un retall a la Direcció General de Cultura Popular i Espectacles atès que consideraren que en ella "*se hacen comentarios desfavorables a la industria cinematográfica y a la censura en España*". El Director General de Cultura Popular i Espectacles escrigué al Secretari General Tècnic del Departament, tot adjuntant una nota informativa que era la base de la resposta que havia de donar a Assumptes Exteriors. En el text s'explicava la raó per la qual l'administració havia aprovat el film, aclarint que no es tractava d'un profund estudi sociològic i que per això hi mancaven coses i en sobraven d'altres, doncs era un melodrama. No obstant, especificava que si l'acceptaren és perquè posava de manifest que hi havia milers d'espanyols que treballaven a l'estranger i patien problemes mentre esperaven retornar. Resulta exemplar al respecte el següent fragment: "El tema de los trabajadores

²⁰No és gens trivial tenir present que es tracta de Pedro Cortina Mauri, és a dir, el futur Ministre d'Afers Exteriors en els dos governs de Carlos Arias Navarro, darrer ministre d'Exteriors de Franco i també el primer de la Monarquia.

²¹Tota la correspondència i les gestions que es van emprendre poden consultar-se a: M. Piñol Lloret, *Cine y movimientos migratorios...*, *Op. Cit.*, pp.1147-1228.

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, ríen, 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”.

Així mateix, en el correu s’adjuntaren fragments de crítiques publicades en diversos diaris, que refermaven la bona acollida que estava tenint a Espanya i es precisava que retirar-la implicaria inconvenients a l’empresa privada que, sense cap mala fe, la produí.

Per tant, no només la censura oficial era taxativa amb què es mostrava, sinó que la pròpia comunitat emigrada estava amatent al respecte. El que és evident, però, és que si bé els films espanyols resulten essencials per veure què es podia ensenyar, com, perquè i allò que calia silenciar, els films estrangers permeten veure allò que els primers no mostren. Per altra banda, no podem passar per alt que moltes de les propostes nacionals que tractaven aquest assumpte no es projectaren a l’estranger i és per això que aquests dos casos resulten especialment rellevants. Així mateix, també a propòsit de l’emigració, malgrat sobre aquella que obeeix a causes polítiques, hi ha un cas significatiu pel que fa la recepció: ens referim a *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), una proposta en la que es criminalitza la figura de l’exiliat i es transmet que anar a l’estranger només depara infortunis, tot constituint-se en una crida a la submissió dels dissidents més dòcils. Ara bé, l’efecte que tenia la recepció del film a França era ben diferent, tal com comuniquen les següents paraules d’un cèlebre exiliat, Jorge Semprún: “...*todas las simpatías del público van hacia el protagonista «rojo», que es un valiente, un «idealista»... Muere como un héroe, y frente a él su compañero que eligió quedarse resalta como un pobre cobarde. Algunas frases del antagonista, que fue de la brigada Lister, claro, me gustaría oírlas en un cine de Cuatro Caminos; cuando dice, por ejemplo, que «triunfaremos, pese a todo» o que él ha elegido volver a España como guerrillero «por la puerta grande, a conquistar la libertad»*”²². En definitiva: una cosa era la intenció propagandística i/o ideològica de les propostes

²² E. Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2003, p. 266.

i una altra ben diferent era la recepció que aquestes tenien per part del públic en les seves diverses projeccions.

LES CONDICIONS DE VIDA DELS EMIGRANTS
SEGONS LES CINEMATOGRAFIES ESTRANGERES

El cinema espanyol no podia mostrar ni les causes de partida ni la realitat dels espanyols a l'exterior, doncs fer-ho implicaria desmuntar la construcció que des d'aquí s'havia ideat i que tan bé exemplifica l'entrega de la revista *Imágenes* a la que ja ens hem referit. Per això resulta rellevant remetre'ns a les produccions estrangeres que ho presenten i hem detectat certa proporcionalitat: els principals països receptors són els que han dedicat major quantitat de films que se centren o mostren algun personatge corresponent a un espanyol emigrat. Així, el cinema francès, l'alemany i el suís són els que ho tracten en més ocasions, malgrat apareix de manera notable en el belga, l'holandès i l'anglès, seguits de països que foren llocs de destí més secundaris. A partir d'aquest corpus es pot analitzar de quina manera s'articulen temes essencials com les professions desenvolupades a l'estranger, l'urbanisme, l'habitatge o l'associacionisme i la vida política i sindical.

Tot i que no podem aprofundir en aquests assumptes, sí que podem ressaltar algunes de les conclusions a les que hem arribat a partir del visionat de les propostes, així com esmentar alguns dels títols més significatius. En relació al primer aspecte, és a dir, la integració laboral i els sectors de treball, val a dir que a l'hora d'estudiar-ho la manera més eficaç és atendre a la divisió tripartida tradicional dels sectors laborals. Tanmateix, també és important valorar-ho segons les diferents tipologies de treball que tingueren més pes i que corresponen als temporers, als obrers industrials i a les empleades de la llar. Per tant, resulta idoni combinar la divisió tradicional en sectors amb l'existència d'aquestes figures clau, fet que ens condueix a subdividir les representacions en tres grups: la feina en l'àmbit rural i l'emigració estacional; la feina en la indústria i la condició obrera, i la feina en el sector serveis: hostaleria i servei domèstic. Aquesta distribució també provoca que hi hagi algunes zones en les que predomina una opció o altra, de manera que en el cas de la primera hi destaquen països com França o Suïssa en detriment d'Alemanya o del Regne Unit, doncs en territori germànic sobretot treballaren en l'àmbit de la indústria mentre que en l'anglès hi sobresurt el sector serveis. Doncs bé, pel que fa els títols més significatius sobre temporers, aquests són *Toni* (J. Renoir, 1934) respecte a la presència estrangera -italiana i espanyola- en l'àmbit rural d'una cantera a la Provença francesa; *Tiempo de vendimia* (A. Ribas, 1988), en relació als *saisonniers* espanyols que treballaren en la recol·lecció de la vinya a França; i *Saisonniers d'Espagne* (C. Goretta, 1963), sobre els temporers espanyols a

Suïssa. El primer d'ells, que parteix d'un fet real, és important per la representació que ofereix de la temàtica que ens ocupa, però també ho és en ell mateix, doncs es tracta d'un film excepcional i d'immensa qualitat. Malgrat que el protagonista, Toni, és un emigrat italià, en la pel·lícula hi apareixen varis personatges espanyols, cas de Josefa, de qui s'enamora Toni malgrat ambdós es casin amb d'altres parelles, i l'oncle i cosí d'ella, Sebastián i Gabi. Josefa es casa amb Albert, el cap de la cantera, un personatge que representa l'actitud xenòfoba en un film força desconsolador sobre la situació dels emigrants. Ja s'inicia amb un tren que prové del Piemont i quan el veuen dos homes d'aquesta condició –un d'ells procedent de Barcelona– que treballen en el ferrocarril, lamenten l'arribada d'emigrants que, segons diuen, els venen a treure el pa de la boca i semblen salvatges. També les cançons que canten en diverses ocasions varis personatges subratllen la nostàlgia per la pàtria, així com s'incideix al final en l'esperança amb la que arribà Toni i el mal futur que l'esperava, doncs acabarà morint d'un dispar per les complicacions del seu romanç amb Josefa. El film conclou, a més, amb l'arribada d'un tren, és a dir, igual que comença, mostrant el caire cíclic del relat i de la situació.

En relació al segon citat, es tracta d'una proposta de no ficció rellevant en tant que produïda per l'*Instituto Español de Emigración*, de manera que mostra la visió oficial del paper desenvolupat pels espanyols temporers que treballaren a França a la vinya. Sobretot es centra en l'organització administrativa i cal dir que no existeixen films de ficció dedicats íntegrament a aquest tema; tanmateix, no aprofundeix en les causes que motiven aquesta tipologia migratòria. Pel que fa la tercera iniciativa esmentada, aquesta pertany a l'emissió televisiva suïssa *Continents sans visa* i tracta la situació dels temporers espanyols a Suïssa, força més delicada que la dels francesos, doncs si bé aquests treballaven periòdicament en les campanyes, en el cas helvètic també eren considerades sota aquesta categoria persones de l'àmbit de la construcció o les indústries, doncs venia determinada per un estatut molt restrictiu que els obligava a habitar en pèssimes condicions i sense poder viure amb els seus fills. L'interès de la proposta radica en com tracta el tema i en la riquesa de les imatges que mostra, doncs és una excel·lent font documental sobre com anaven vestits els emigrants en arribar o sobre la seva vida en les barraques, centrat en la ciutat de Ginebra. La veu en *over* s'encarrega de contextualitzar dades numèriques, així com incideix en el poc que d'ells en saben els suïssos, així com especifica les dificultats que tenen per aconseguir un habitatge, la seva nul·la integració a la ciutat d'acollida, la dificultat de viure lluny dels seus, la important contribució econòmica que fan tant a Espanya com a Suïssa i apel·la a la solidaritat dels autòctons. Així mateix, cedeix la paraula a varis testimonis que expressen la seva situació. Un do-

cument, doncs, complet i que, si bé no és l'únic que existeix sobre els *saisonniers* en aquest país, la majoria de propostes es focalitzen en la comunitat italiana.

Al marge d'aquests títols tan significatius, n'hi ha d'altres que assenyalen la seva presència en el sector rural, cas de *L'espagnol* (J. Prat, 1967), a propòsit de l'exili dels dos protagonistes que acaben treballant en la recollida de la vinya en el departament del Jura, en la localitat de Poligny, o també hi ha al·lusions al documental *Ser y tener* (Être et avoir, N. Philibert, 2002), doncs el pare del protagonista treballà en aquest àmbit al Roselló. Podem citar a més *La alegría está en el campo* (Le bonheur est dans le pré, É. Chatiliez, 1995), on en clau de ficció es presenta com al departament de Gers hi viu la família espanyola protagonista o algun títol els mostra en zones septentrionals, cas de *Une chaîne sans fin* (N. Amghar, C. Wable, 2007) a propòsit de la regió de la Picardia o *Betteraves mécaniques* (G. Brunel, J.-B. Mériaux, 1972-1974) sobre la recollida de la remolatxa a la comuna de Cambrai. Al marge del cultiu de la terra però igualment en l'àmbit rural, sobre el treball en canteres, a part de *Toni*, sobresurt *Le val d'enfer* (M. Tourneur, 1942), l'acció del qual succeeix a l'Alta Provença.

Pel que fa les representacions d'espanyols en la indústria, aquesta qüestió la trobem, per exemple, en tots els films que hem esmentat a propòsit de l'emigració amb destí a Alemanya, sobresortint el tríptic d'Ainhoa Montoya Artebaro en tant que, en conjunt, ofereix un retrat interessant de la primera i segona generació d'espanyols a Hamburg, advertint que la seva situació personal i laboral és diferent d'una a l'altra, o bé *El tren de la memòria*, un documental rellevant que reflecteix les dificultats laborals que patiren els espanyols a Nuremberg, on reberen un tracte estricte i s'hagueren d'acostumar a un entorn mecanitzat. En referència al cas suís, si bé és cert que els films que tracten la qüestió els mostren treballant en aquest sector, no se sol aprofundir-hi, ni tan sols en títols en clau de denúncia com el ja considerat *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* o *Album de famille* (F. Melgar, 1993), *Un franco, 14 pesetas* (C. Iglesias, 2006) i *2 Francos, 40 pesetas* (C. Iglesias, 2014). Potser té una mica més de pes en *El techo del mundo* (F. Vega, 1995), on el protagonista treballa en la construcció a Ginebra, però simplement serveix com a pretext per aprofundir en la ideologia del protagonista i com aquesta canvia a causa d'un accident laboral que pateix. Respecte el cas francès, cal dir que foren pocs els espanyols que als anys seixanta treballaren en la indústria, per això, igual que succeïa amb *Toni*, cal que ens remuntem a films produïts entre els anys trenta i cinquanta on els veiem treballant en l'edificació de grans infraestructures i obres d'enginyeria. Pensi's en documentals com *Métamorphose* (J.-C. Bernard, 1934), sobre la construcció de la presa hidroelèctrica de Sarrans; *L'or du Rhône* (F. Villiers, 1950), a propòsit de la creació de varis embassaments en la vall del Roine; o *Provence, terre de peuplement* (J. Hubinet, F. Pelatan, 1950), no només sobre obres d'enginyeria, sinó sobre la situació de diverses regions i ciutats provençals, especialment centrat en Marsella. En el terreny de la ficció i

també en zona marítima, a Saint Nazaire, sobresurt *Le bonheur est pour demain* (H. Fabiani, 1960), on hi apareix un carener espanyol. També dels anys cinquanta i sobre preses trobem *Niebla en las cumbres* (La meilleure part, Y. Allégret, 1955), una ficció que succeeix en un embassament de Savoia. Per altra banda, hi ha vàries realitzacions que, de manera més genèrica i en clau documental, s'apropen a la presència d'espanyols que treballen a França, cas d'*Une terre, des hommes* (M. Mees, 1997) o l'emissió *Ils sont trois millions de travailleurs étrangers* (P. Mignot, 1964), del programa *Sept jours du monde*, de la cadena ORTF1.

No obstant, respecte la condició obrera la realització més interessant és *L'oncle Salvador, film espagnol*, que pertany a la proposta *Le lion, sa cage et ses ailes* (A. Gatti, 1975-1977),²³ tota ella dedicada a cedir la paraula a obrers de vàries nacionalitats que treballen a Montbéliard, doncs el projecte consistí en que cadascuna de les diverses comunitats ideés el seu propi film, resultant-ne vuit. Per tant, es focalitza en els treballadors d'aquest municipi on es trobava la fàbrica Peugeot, és a dir, en el departament de Doubs. Cal puntualitzar que la iniciativa no només la dirigí Armand Gatti, sinó que treballaren amb ell Hélène Châtelain i Stéphane Gatti i, més enllà de les pel·lícules, es generaren materials interessants com ara els cartells que feu cada grup. *L'oncle Salvador, film espagnol* és aquella que resulta de la comunitat espanyola i gira al voltant d'una família en concreta la que pertany Salvador, veritable protagonista. Gràcies a ell el film aprofundeix no només en la condició obrera, sinó també en la identitat dels emigrants, la implicació política, el sindicalisme, la unitat familiar o la Guerra Civil espanyola, doncs ell és un exiliat i, d'aquesta manera, es traça un pont entre l'emigració política i l'econòmica.

Pel que fa el treball en el sector serveis, sobresurt el domèstic i, especialment, la figura de les *bonnes à tout faire*, és a dir, les noies que marxaren a França per exercir les tasques de la llar, contractades per famílies adinerades i estereotipades pels francesos en el que anomenaven "Conchita". Es tractava de joves que arribaven sense saber l'idioma i procedien d'entorns rurals, motiu pel qual els francesos les consideraven ignorants, preocupades només per la religió, per ballar dansa flamenca i cuinar paella. Ja hem al·ludit a un títol clau pel cinema espanyol com és *Españolas en París*, però també podem esmentar la reconstrucció històrica en clau de comèdia que proposa *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6ème étage, Ph. Le Guay, 2010), on es suavitzen de manera accentuada les dificultats i pèssimes condicions en les que havien de viure aquestes noies per tal d'afavorir el to lleuger i comercial de la realització. És per això que ens sembla exemplar el títol *Le long voyage d'Esperanza* (C. Souef, 1975), una iniciativa de no ficció que s'apropa als

²³ El guió en versió manuscrita pot consultar-se digitalitzat en els fons de la Bibliothèque de l'Université Paris 8: <http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/113862-Lion-sa-cage-et-ses-ailes-Le-.html>

fets de manera coetània²⁴ i amb profunditat, doncs tot i que gira al voltant d'un testimoni en concret, el d'Esperanza, en qualitat de protagonista, també cedeix la paraula a d'altres *bonnes*, a una mestressa de casa, a una dona encarregada de col·locar laboralment a les joves i a un religiós. El narrador té poca importància i, en canvi, és la veu en *over* d'Esperanza la que resulta clau, doncs ja parla un francès correcte en termes gramaticals i explica que procedeix de la zona de Vigo o que és la cinquena vegada que abandona el seu poble, família i país. L'audiovisual recull el seu periple en tren des del seu municipi fins a París, així com el seu habitatge a la capital francesa. Esperanza explica la importància de tenir una *chambre* per elles on se senten lliures, l'amistat que estableixen amb d'altres espanyols i com surten a ballar els caps de setmana a la sala Wallgram. També expressa la pena que sent en adonar-se de que la situació a l'Estat espanyol no canvia, no hi ha treball, els salaris són baixos i cada cop veu més llunyana la possibilitat de retornar.

Per altra banda, la popularitat de les *bonnes* també provocà que apareguin, de manera secundària, en diversos films francesos, doncs s'associava la idea de noia que treballa en el servei domèstic amb espanyola, tal com demostren films com *Clémentine chérie* (P. Chevalier, 1964), *La mandarine* (É. Molinaro, 1971), *Les stances à Sophie* (M. Mizrahi, 1971), *Y at-il un français dans la salle?* (J.-P. Mocky, 1982) o la sèrie televisiva *La famille Bargeot* (S. Collaro, 1985). Malgrat es focalitzi amb d'altres temes, també la protagonista del telefilm *Una madre en cólera* (Une mère en colère, G. Behat, 1996) és una espanyola que treballa com a dona de la neteja a Aix-en-Provence. També retrobem aquests personatges en films de ficció recents com *No molestar* (Une heure de tranquillité, P. Leconte, 2014), *Olé!* (F. Quentin, 2005) o *Las muñecas rusas* (Les poupées russes, C. Klapisch, 2005); en documentals com *Perla preciosa* (S. Valldeperez, 2007) o *Si tu vas a Paris* (J. Chavance, G. Mazeline, 2013); o sobre espanyoles treballant en porteries destaca *A las puertas de París* (M. Horno, J. Fernández, 2008).

L'urbanisme i l'habitatge resulten aspectes fonamentals en l'estudi dels processos migratoris i els films aporten informació substancial al respecte. En el cas francès, per exemple, sobresurt la comuna d'Aubervilliers, a la Plaine Saint Denis, on s'originà un espai habitat pràcticament només per espanyols, conegut com la "Petite Espagne".²⁵ De fet, sobre la *banlieue* nord parisenca i la Plaine Saint Denis existeix un document molt ric: *Les immigrés en France – Le logement* (R. Bozzi, 1970), tant per les imatges que conté i que són importants testimonis d'aquest espai l'any 1970, com per l'enfocament polític que el presideix, doncs és deutor de les indicacions relatives a l'habitatge i la situació dels immigrants plantejades en el

²⁴Tot i que només duri 9 minuts, també existeix *Les employés de maison: L'Espagne à Paris* (J. Dubreuil, C. Thomas, 1962), pertanyent a l'emissió *Page de la Femme*, de la ORTF1, la qual ofereix una visió més positiva que la proposta de C. Souef.

²⁵Entre varis estudis, destaca: N. Lillo: *La Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, 1900-1980*, Autrement, Paris, 2004.

XIX Congrés del Partit Comunista Francès, integrant fins i tot fragments filmats d'aquesta trobada. El cineasta retornaria al mateix tema a *Les gens des baraques* (R. Bozzi, 1995), on pretenia trobar un nen que havia filmat en la proposta anterior i, sota aquest pretext, ressegueix el futur que han tingut les persones que visqueren en aquest espai i com és aquest indret avui en dia. Tanmateix, no són les úniques realitzacions que aporten informació de l'habitatge dels espanyols a França, sinó que també sobre els *bidonvilles* tenim materials interessants, com ara aquells que mostren la "Zone", és a dir, els afores de París prop de l'antic Mur de Thiers que, a principis del segle XX, allotjà a gent desafavorida, cas de *La Zone, voyage au pays des chiffonniers* (G. Lacombe, 1928) o el recent documental *Zone, zonards, apaches, le peuple des bordures de Paris* (Y. Billon, 2014). Sobre la "Petite Espagne" i la comuna d'Aubervilliers hi trobaríem *Aubervilliers* (E. Lotar, 1945), *Les enfants des courants d'air* (É. Luntz, 1959), *Immigration: Les enfants des courants d'air: parcours d'immigrés à la plaine St Denis* (C. Glorion, 1993), corresponent al programa *Géopolis, Les Bidonvilles* (C. Désiré, 1966), emissió del programa *Panorama, La petite Espagne* (S. Sensier, 2006), *Rue Cristino Garcia* (Ch. Daubas, N. Marandin, 2007), *Landy land se métamorphose* (L. Longeot, 2015) o *Les résistances de la "Petite Espagne"* (A. Le Bacquer, 2014). Per altra banda, malgrat els HLM (*Habitations à bon marché*) no foren una tipologia d'habitatge emblemàtica per a la comunitat espanyola, sí que hi veiem espanyols residint-hi en propostes com *Chronique d'une banlieue ordinaire* (D. Cabrera, 1992), a propòsit de Normandia, o *José en Alsace* (G. Demoy, 1968), emissió del programa *Bouton Rouge*, sobre un d'Alsàcia. Respecte als FTM (*Foyer de travailleurs migrants*) i la presència espanyola, també hi ha algun exemple aïllat, cas de *5-7 rue Corbeau* (Th. Pendzel, 2007). Un altre lloc clau per la comunitat immigrada als anys setanta foren les *cités* de les *banlieues* i existeix alguna proposta que hi incorpora personatges de la nacionalitat que ens ocupa, cas de les ficcions *Corps étranger* (N. Marandin, 2007), *Aicha, un job à tout prix* (Y. Benguigui, 2011) o *D'ailleurs mais ici* (B. Pueyo, 2013).

A propòsit del cas suís, ja hem esmentat el film més important al respecte, *Notes sur l'emigration. Espagne 1960*, així com sobre Alemanya també hem citat *El tren de la memòria*, el qual aporta dades sobre l'habitatge dels espanyols que treballaven a Nuremberg, instal·lats en barraques prop de les indústries.

El darrer aspecte que comentarem és l'associacionisme i la vida política i sindical, doncs cal tenir present que els límits que diferencien les categories d'exiliats i emigrants econòmics no són tan clars com *a priori* podria semblar o, almenys en ocasions, es tornen borrosos. És a dir, la diferenciació és inequívoca si atenem a la raó de partida, doncs en un cas és política i en l'altre econòmica, però un cop ambdós s'han establert a l'estranger, la diferència és més imprecisa en tant que allí tots han de buscar un treball i guanyar-se la vida. Una divergència clara, però, és la cronològica si ens referim a l'exili republicà, doncs anaren a Europa en plena

Segona Guerra Mundial mentre que l'emigració sovint ens situa en el panorama dels anys cinquanta i seixanta, és a dir, en un continent en plena expansió econòmica i amb un estat del benestar en marxa en els països de destí. Sigui com sigui, tant uns com altres sovint varen entrar en contacte amb el sindicalisme o, si més no, aquells que marxaren als seixanta van rebre una educació política que no tingueren a l'Estat espanyol. Pel que fa la segona generació d'exiliats, es tracta d'un col·lectiu que, sovint, nasqué en el sí d'una educació sensibilitzada amb la situació política espanyola però, al mateix temps, ja es trobava arrelat en la societat d'acollida en tant que hi havia estudiat i hi desenvolupava o desenvoluparia una carrera professional. Tanmateix, no es pot obviar que alguns emigrants dels seixanta eren adeptes als principis del règim i mai se'n distanciaren; però també n'hi hagué que no havien sentit cap motivació per la política i a l'estranger es conscienciaren, ja fos per mitjà del sindicalisme o de l'associacionisme. Si ens interroguem sobre quin espai ha cedit l'àmbit audiovisual a la vida política dels emigrants, cal respondre que si bé en aquells títols dedicats a l'exili la qüestió ideològica i política ocupa un lloc destacat, els films centrats en l'emigració econòmica poques vegades tracten el tema i, quan ho fan, solen aproximar-s'hi de manera superficial. Per això, no podem dir que hi hagi una realització dedicada íntegrament, per exemple, a temes clau com el sindicalisme o la militància en organitzacions polítiques clandestines. És per això que tenen una gran importància els materials filmics que deixen constància dels tres principals mítings del Partit Comunista d'Espanya, celebrats a París el 20 de juny de 1971, a Ginebra el 23 de juny de 1974 i a Roma el 14 de desembre de 1975, en tant que permeten constatar dues tesis essencials: el gran pes que tenia el comunisme entre la comunitat emigrada, superior a l'anarquisme, i la curiosa barreja d'assistents a aquests actes, doncs congregaven tant emigrants polítics com econòmics, així com persones de l'interior que s'hi desplaçaven, tots ells reunits sota l'estendard de l'antifranquisme. La filmació més rellevant de totes és el *Mitin de Montreuil* (P. Portabella, C. Durán, M. Esteban, B. Dornés, col·lectiu Dynadia [París], 1971), doncs a part de la pròpia importància que tingué l'acte, el registre audiovisual permet copsar la naturalesa dels assistents i quins eren els rols de poder dels líders del Partit Comunista d'Espanya en aquell moment.

Al marge d'aquestes propostes, també destaquen materials anteriors com ara *Meeting à Toulouse en présence de Dolores Ibarruri* (1947) o *Meeting de la Pasionaria à Toulouse* (1947), així com films que al·ludeixen a la vida política dels emigrants com els ja citats *Le lion, sa cage et ses ailes* o *Las chicas de la sexta planta*, on només una de les protagonistes té consciència política. Trobem també casos com *La memoria interior* (M. Ruido, 2002), on es contempla la necessitat de sindicar-se; *Déjà s'envole la fleur maigre* (P. Meyer, 1960), novament amb al·lusions al sindicalisme; les propostes ja citades d'Ainhoa Montoya Arteabaro; l'episodi "Desde las entrañas" de la sèrie documental *Camino a casa* (A. Dufour Andía, 2007), sobre els espanyols

a la comarca minera de Lieja; o *Plans Fixes – Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), centrat en la militància política i sindical de Pilar Ayuso, una dona que va pertànyer a la Associació dels Treballadors Espanyols a Suïssa, s'implicà sindicalment i estigué rere el Centre de Contacte Suís d'Immigrants, una plataforma des d'on lluità pels drets dels immigrants a Suïssa.²⁶ En definitiva, les fonts audiovisuals ens proporcionen un complex retrat polièdric de la realitat migratòria.

CONCLUSIONS

La representació cinematogràfica dels moviments migratoris evidencia, sens dubte, la complexitat ideològica que implicava traslladar aquesta temàtica a la pantalla. I així era, com hem vist, en diversos nivells, doncs quan la seva posada en imatges es produïa al mateix temps que tenien lloc els desplaçaments, resultava un tema incòmode en la mesura en que feia paleses les carències econòmiques del país, el problema agrari o la falta de llocs laborals. Per tant, la censura jugà un rol fonamental al respecte, de mode que resulta essencial comparar la imatge que ofereix el cinema franquista, on els emigrats s'enyoren del país i comprenen que com a l'Estat espanyol no es viu enlloc, amb aquella que transmeten produccions realitzades al marge de la indústria o fetes des de l'estranger.

Per altra banda, evidentment també la perspectiva que ha adoptat el cinema espanyol ha anat canviant en funció del moment històric, doncs són molt diferents les representacions que ens lleguen films realitzats en el marc dictatorial o en el democràtic: si bé en el cas del primer era més convenient no representar-ho o fer-ho en benefici dels ideals del règim i, per això, insistir en les penúries que comporta el pas l'estranger, a posteriori s'ha entès com un exercici de memòria necessari i per això recentment s'estan produint nombroses propostes sobre aquesta temàtica. Naturalment en cap cas no arriba a unes cotes tan accentuades com succeeix amb la representació de l'exili, el qual sí que resultava realment espinós en el context franquista i, a redós de la recent política de memòria històrica, s'ha reivindicat moltíssim; molt més que no l'emigració econòmica, malgrat afortunadament tenim alguns títols que reivindiquen la importància d'aquest fenomen. Tanmateix, cal dir que actualment hi ha més films que s'hi aproximen en clau documental, cas dels ja citats d'Ainhoa Montoya, mentre que menys ho fan des de la ficció i, d'entre tots els existents, varis d'ells s'hi aproximen en clau còmica i poc crítica, cas per exemple d'*Un franco, 14 pesetas* (2006) o *2 Francos, 40 pesetas* (2014), ambdós de Carlos Iglesias, a propòsit de l'emigració espanyola a Suïssa o bé s'opta per comparar l'emigració actual de joves espanyols a causa de la crisi

²⁶En el Centro de Documentación de las Migraciones de la Fundación 1º de Mayo de Comisiones Obreras es conserva un valuós fons audiovisual sobre aquest tema.

amb aquella que protagonitzaren els seus avis en un títol també còmic com és *Perdiendo el Norte* (N. G. Veililla, 2015). És per tot això que resulta un imperatiu tenir present el context de producció quan es valoren les realitzacions, doncs només així es pot comprendre el perquè de les omissions o de qualsevol decisió del que hi apareix representat.

Però si per una banda ja hem assenyalat que la censura posà molts inconvenients en el tractament d'aquest tema, ja hem vist també com igualment resultava un tema delicat per a la pròpia comunitat emigrada, doncs es mostraven especialment preocupats per quina era la imatge que la seva cinematografia oferia de la seva situació; tot i això, evidentment molts films no s'estrenaren a l'estranger i cal que ens limitem a alguns en concret i que corresponen als més assenyalats.

Per altra banda, és necessari precisar que existeix una certa correspondència o proporcionalitat numèrica entre els principals països receptors i la quantitat de films que dedicaren al tema, d'aquí que el cinema francès, suís o alemany resultin especialment rellevants al respecte. A més, també les respectives cinematografies han reflectit la diferent inserció laboral d'aquest contingent migratori, doncs si bé en el cinema germànic i suís es planteja el treball dels espanyols en fàbriques o es mostra el problema dels *saisonniers* i d'un sistema migratori basat en la rotació, en el cas de la cinematografia gala, com ja hem vist, tenim propostes que evidencien el pes que tingué l'emigració femenina i el treball en el sector terciari.

En definitiva, podem concloure que el cinema no només actua com un mirall (a vegades deformat) dels esdeveniments que porta a la pantalla, sinó de tot l'espectre ideològic que implica, en cada moment, representar-los. Quelcom que s'evidencia, com hem comprovat, en la producció i recepció de les propostes centrades en l'emigració econòmica espanyola en nombrosos elements i graus com són la supressió de determinades causes, les alteracions al servei d'usos propagandístics o els diversos plantejaments vigents durant la dictadura i divergents als que corresponen a l'actualitat. Una complexitat i unes superposicions de raons i discursos que posen de manifest tant la importància d'aquests fets històrics com el potencial ideològic d'un mitjà de comunicació tan efectiu com és el cinema.

