

cultura(s) obrera(s) en españa

monográfico

coordinado por
Ángela Martínez-Fernández



CULTURA(S) OBRERA(S) EN ESPAÑA

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 14 (2019)

Monográfico coordinado por ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Diseño de portada: ELÍAS TAÑO

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ. Cultura(s) obrera(s) en España. 5-64

I. LA HISTORICIDAD DE LAS CULTURAS OBRERAS

RAQUEL ARIAS CAREAGA. Riesgos y manipulaciones en la recuperación de la obra de Andrés Carranque de Ríos. 67-92

GUILLERMO PASTOR NÚÑEZ. Un archivo vivo de la guerra civil española. El auténtico archivo de la guerra. 93-110

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA. La Enciclopedia del Obrero. La revolución editorial anarquista 1881-1923. 111-135

ANTONIO PLAZA PLAZA. El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934) 137-177

LUCÍA HELLÍN NISTAL. 'Tea Rooms. Mujeres obreras': una novela de avanzada de Luisa Carnés. 179-202

ROCÍO NEGRETE PEÑA. María Arondo, ¿una voz representativa de las 'bonnes' españolas en París? Clase, género, raza y migración. 203-222

CRISTINA SOMOLINOS. "Las mujeres hacemos fuerza, aunque los hombres quieran negarlo": el trabajo doméstico bajo el franquismo en la narrativa social de Dolores Medio. 223-244

SORAYA GAHETE MUÑOZ. ¿Sexo contra sexo o clase contra clase? El género y la clase en los debates del feminismo español (1975-1980). 245-266

II. UNA IMAGEN VALE MÁS QUE MIL PALABRAS. CULTURA VISUAL OBRERA

MAURA ROSSI. Obreros de la imagen: memoria(s) de Gerda Taro. 269-288

MARTA PIÑOL LLORET. Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera. 289-316

III. PROPUESTAS PARA Y SOBRE EL PRESENTE

- DAVID BECERRA MAYOR. Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida. 319-348
- CÉSAR DE VICENTE HERNANDO. Cultura obrera: un intento de definición. 349-365
- CAROLINA F. CORDERO. Blocos/batucadas en los barrios obreros de Madrid. La percusión colectiva como cultura de clase. 367-387
- CRISTINA SOMOLINOS. Cartografías de la precariedad laboral: la escritura colectiva de 'Precarias a la deriva'. 389-412

IV. POSIBILIDADES DE INTERNACIONALISMO

- DARÍO DAWYD. Representaciones del sindicalismo peronista en la obra del sociólogo argentino Roberto Carri. Tres momentos, del vandorismo a Montoneros (1967-1974). 415-436
- MARTINA MORICONI. Los trabajadores de la fábrica Jabón Federal de La Matanza en los años setenta: una reconstrucción histórica y diferentes narrativas. 437-467
- MARIANA SOL CANDA 'Un corresponsal en cada fábrica'. La búsqueda de la CGTA para dar voz a las bases en su Semanario. 469-487

V. MATERIALES PARA LA DISCUSIÓN DE LAS CULTURAS OBRERAS

- Un gesto de escucha. De Rigoberta Menchú a Las que limpian los hoteles: aplicaciones y límites de la subalternidad en el cambio de siglo. Conversación con MERCÈ PICORNELL. 491-538
- De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a ILIANA OLMEDO. 539-560
- [A tiro de] [Barrio]. Entrevista al colectivo teatral ATIROHECHO 561-575
- ELÍAS TAÑO. Nos creíamos libres. 577-585

LAS CULTURAS DE LA EMIGRACIÓN ESPAÑOLA: REFLEJOS AUDIOVISUALES DE LA CLASE OBRERA

The cultures of Spanish emigration: Audiovisual reflections of the working class

MARTA PIÑOL LLORET

UNIVERSIDAD DE BARCELONA (ESPAÑA)

martapinol@ub.edu <https://orcid.org/0000-0001-8084-442X>

RECIBIDO: 24 DE MARZO DE 2019

ACEPTADO: 14 DE SEPTIEMBRE DE 2019

RESUMEN: El objetivo del presente artículo es estudiar la representación de la emigración española hacia Europa, colocando el acento en su pertenencia a la clase obrera. Por ello, consideraremos films rodados en el contexto franquista, propuestas realizadas al margen de la industria o militantes, películas producidas por los países de acogida o audiovisuales dirigidos por personas que hayan vivido la experiencia de la emigración (primera y segunda generación). Todas estas distintas variables nos permitirán conocer y estudiar la complejidad que entraña abordar este tema y a su vez también analizaremos la relevancia que se concede en estos títulos a la condición obrera. Asimismo, valoraremos la representación de la implicación de los españoles emigrados en la vida política y sindical, así como acercaremos esta categoría a la de los exiliados políticos.

PALABRAS CLAVE: Cine y migraciones, autorrepresentaciones fílmicas, cine español, emigración española a Europa, exilio español.

ABSTRACT: The objective of this article is to study the representation of Spanish emigration towards Europe, focusing our attention on their belonging to the working class. For this reason, we will consider movies filmed in the Francoist context, proposals made outside the industry or militants, films produced by host countries and audiovisuals directed by people who have experienced a migratory movement (first and second generations). All these axes will expose the issue's complexity. We will also analyze the relevance granted in these titles to the working class. Likewise, we will value the representation of emigrated Spaniards' involvement in the political and union life, as well as we will approach this category to that of the political exiles.

Keywords: Cinema and migrations, Film self-representations, Spanish cinema, Spanish emigration to Europe, Spanish exile.

Piñol Lloret, Marta.

“Las culturas de la emigración española: reflejos audiovisuales de la clase obrera”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 14 (Diciembre 2019): 289-316.

DOI: 10.7203/KAM.14.14350 ISSN: 2340-1869



INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA: RUMBO A EUROPA, ¿DÓNDE QUEDA LA CONDICIÓN OBRERA?

El objetivo del presente artículo se concreta en estudiar de qué manera se atiende a la condición obrera en los films que abordan la emigración. Teniendo en cuenta las divergencias representativas en función de los distintos momentos y etapas, contemplaremos diferentes títulos que nos parecen sustanciales.

A la hora de determinar el corpus fílmico de la investigación, se han elegido realizaciones producidas al amparo de la dictadura y que actuaron como altavoces de las ideas del régimen, propuestas militantes y por ende configuradas al margen de los cauces de la industria y de la censura, iniciativas extranjeras emanadas de los países receptores de los flujos migratorios españoles y películas filmadas una vez instaurada la democracia. De este modo, podremos evidenciar de qué manera se ha ido pergeñando la imagen que el cine ha ofrecido de la emigración española, atendiendo con especial detenimiento a la cuestión obrera y, por ello, contemplando temas clave como la vida cotidiana y las condiciones de vivienda en el extranjero, la vida política y sindical o la recuperación de la memoria de este episodio, deteniéndonos en qué papel jugaron al respecto los propios emigrantes, así como la segunda y tercera generación en la realización de films dedicados a esta temática.

Estimar cuál es la presencia que ocupa la clase obrera en los audiovisuales en torno a la emigración española supone tomar en cuenta una serie de consideraciones previas que implican muchos matices. En ese sentido, hay que señalar que existe una gran distancia, por no decir divergencia absoluta, entre la visión oficial que se dio de este fenómeno y aquella que nos ofrece el cine militante o el cine realizado en los países que acogieron estos flujos migratorios. Evidentemente, también es muy distinto cómo se abordó este asunto durante la dictadura o en el marco democrático. Asimismo, tampoco es lo mismo la emigración hacia Europa acontecida de manera masiva en los años sesenta y setenta y aquella que se produce hoy en día, aunque sean varias las realizaciones que quieren relacionarlas.

En el contexto franquista resultaba un tema hartamente espinoso tratar la cuestión migratoria, pues fácilmente suponía señalar los males de los que adolecía el país y que impelían a parte de su población a encontrar un mejor porvenir en el extranjero. Por ello, para poder valorar correctamente de qué manera se muestra la condición obrera en aquellos films relativos a la emigración española producida durante el tardofranquismo es necesario tener presente la relevancia que tenía la censura (Gubern y Font, 1975; Gubern, 1982) y, por ende, las múltiples cortapisas que existían a la hora de (re)presentar este tema (Piñol Lloret, 2010a; Piñol Lloret 2017: 1147-1230; Piñol Lloret, 2018a: 110-121; Piñol Lloret, 2018b). Peor era, naturalmente, incluir la figura del exiliado, pues eso ya suponía poner de manifiesto la derrota y la represión ejercida hacia los vencidos de la Guerra Civil española, así como evidenciar la existencia de disidentes (Piñol Lloret, 2020b)¹. No obstante, es necesario tener muy claro que la diferencia que

¹ Ello no fue óbice para que este tipo de emigración encontrase un espacio en el cine franquista, ya desde el primer film en el que aparece un exiliado, *En un rincón de España* (J. Mihura, 1948). Tal representación, sin embargo, debía servir o bien para criminalizar la figura de los exiliados y mostrarlos como seres crueles a los que solo les aguardan penurias, o bien para exaltar la idea de la reconciliación nacional y emitir una llamada a los vencidos que, al parecer del régimen, eran más débiles (Piñol Lloret, 2015).

existe entre un exiliado y un emigrante económico radica en la motivación de partida, pues en el primer caso obedece a razones de cariz político mientras que en el segundo se debe a causas económicas. Es decir, al margen de la causa, en ambas tipologías se produce un desplazamiento, una emigración, y una vez los exiliados se encontraron instalados en el extranjero, también tuvieron que buscar un trabajo que les permitiese vivir. Los emigrantes económicos, en cambio, sobre todo aquellos que corresponden a las olas migratorias de los años sesenta y setenta, no habían tenido en muchos casos una educación política en España y, en cambio, conocieron este ámbito en el extranjero. En cualquier caso, mostrar en las pantallas la emigración económica comportaba revelar que el país no era capaz de canalizar esa masa de trabajadores que debía partir allende las fronteras para encontrar trabajo. Sin embargo, era una realidad que estaba a la orden del día y, por tanto, tampoco podía ser silenciada en la esfera pública, por ello resulta una cuestión relevante estudiar cómo se hizo desde puntos de vista diferentes y con voluntades distintas, ya sean propagandísticas a favor del régimen o en contra.

Para abordar las representaciones ofrecidas desde las diversas variables temporales (franquismo/democracia), geográficas (España/extranjero) y tipológicas (cine industrial/cine militante) nos focalizaremos en algunos títulos relevantes que nos permitirán trazar un recorrido alrededor de temas sustanciales. Así, con la entrega “Trabajadores españoles en Alemania” (01/03/1963) de la revista *Imágenes* consideraremos la visión oficial ofrecida por el régimen franquista; a partir de *Notes sur l’émigration. Espagne 1960* (J. Esteva y P. Brunatto, 1960) y *Les immigrés en France: le logement* (R. Bozzi, 1970) contemplaremos las razones de partida y las condiciones de vivienda; el *Mitin de Montreuil* (P. Portabella, C. Durán, M. Esteban, B. Dornés y colectivo Dynadia [París], 1971) y *La memoria interior* (M. Ruido, 2002) nos permitirán plantear la vida política y sindical de los emigrados; la película “L’oncle Salvador”, del proyecto *Le lion, la cage et ses ailes* (A. Gatti, 1975-1977) nos posibilitará abordar la idea de la condición obrera como capitulación y la conexión que se establece con el exilio y la Guerra Civil española; y finalmente atenderemos a films realizados por la primera, segunda y tercera generación de emigrados para ver de qué manera se han autorrepresentado y qué lugar han concedido a la condición obrera. A todos ellos añadiremos algunas otras realizaciones a lo largo del discurso, en relación a las cuestiones que iremos examinando.

En definitiva, se trata de realizar un recorrido en torno a jalones relevantes, por lo que concierne a las representaciones cinematográficas de la emigración española, que toman en consideración la cuestión de la clase obrera. Advirtamos que los films en los que detendremos nuestra atención no son en la mayoría de los casos, ni mucho menos, los más conocidos o de mayor interés estético, sino que corresponden a aquellos que abordan de manera más sustancial las imágenes de la cultura obrera de la emigración española. Y, como veremos, justamente la condición de los obreros resulta un tema clave en todo este entramado, pues como bien puntualizó Ana Fernández Asperilla, “la identidad obrera se había forjado en los emigrantes a partir de su propia condición de trabajadores” (Fernández Asperilla, 2010: 81).

“NUESTROS OPERARIOS GOZAN AQUÍ DE JUSTA FAMA”: LA IMAGEN PROPORCIONADA POR EL RÉGIMEN FRANQUISTA

“*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*”. Esta es una de las frases que pronuncia la voz en *over* de la entrega “Trabajadores españoles en Alemania” (01/03/1963) de la revista *Imágenes*, de 11 minutos de duración, en la que se aborda la dimensión laboral de los emigrados españoles en Frankfurt. Se incide, por consiguiente, en la buena valoración que reciben por parte de los alemanes, quienes al parecer del documento les dispensaban muy buen trato e intercambiaban palabras y viandas típicas de ambos países. No obstante, según esta noticia, ello no impide que los españoles sientan una gran añoranza por la patria y por eso necesitan recrearla allí donde estén, no pudiendo elidir su deseo de volver. Pero tal voluntad no se debe a unas pésimas condiciones de vida, a una vivienda deficiente o a encontrarse aislados en el seno de la sociedad de acogida, sino que simplemente responde a la nostalgia. Se debe tener presente que en pocas ocasiones el NO-DO ha cedido espacio a la emigración hacia Europa o, por lo menos, no lo ha hecho con el detenimiento que requeriría a tenor de la importancia que tuvo en estos años, de ahí que resulte especialmente interesante esta noticia, así como también porque refleja la visión oficial del asunto, siendo necesario plantearnos a qué alude y bajo qué enfoque.

Pues bien, esta entrega sirve para fijar de qué modo debía presentarse de manera oficial la emigración, algo que siguieron a la perfección las posteriores noticias del NO-DO. Las líneas o conceptos marco que pone en evidencia los podemos dividir en dos: por una parte, se encubren las verdaderas razones que motivaron la partida y, por otra, se incide en la idea de que por más que los españoles se alejen de su tierra, siempre contarán con el amparo de su patria. En cuanto a la primera cuestión, evidentemente se trata de ocultar las causas que impulsaron a los emigrantes a buscar en Europa trabajo y ahorro. Es un contingente humano cuyo perfil laboral resulta básico y podríamos definirlos como trabajadores u obreros. Unos vocablos que no encontraremos en esta entrega, pues la voz en *over* los sustituye por una nomenclatura mucho más neutra, denominándolos “productores”. No podemos pasar por alto que esta palabra es la que empleaban habitualmente, en vez de trabajador, obrero o proletario, las instancias oficiales, caso del Sindicato Vertical. Piénsese que, por ejemplo, así es como se llamaba a los participantes en la demostración sindical del 1º de Mayo, aunque, eso sí, se hallaban bajo la advocación de San José Obrero. De hecho, las sentencias proferidas por el narrador pretenden pautar la lectura de las imágenes, las cuales muestran distintas zonas de la ciudad de Frankfurt. Pero tampoco se trata de tergiversar la razón que impulsó a los emigrantes a partir al extranjero, sino directamente de silenciarla, de olvidarla, poniendo en cambio el acento en cuestiones sentimentales como la añoranza. Dicho de otro modo, los españoles que se hallan fuera de su tierra, sin importar por qué se han ido, echan de menos su país.

Por esa razón se incide en los símbolos de la patria, subrayando la nostalgia que se siente al vivir lejos y en la relevancia de mantenerse juntos para no perder la identidad; en el film se dice que procuran no “diluirse” y por eso viven unidos. Aunque se señala que tienen muy buena relación con los alemanes, ubicándose al mismo nivel y siendo respetados y admirados por los germanos habida cuenta su gran valía en el terreno laboral. Viven muy cerca de donde trabajan, en residencias, aunque se mezclan con los alemanes, pues se comenta que en las cervecerías son

muy bien recibidos y se alude a una “fraternidad hispano-germana”, aunque ellos no renuncian a su identidad, mostrando imágenes de estos jugando a las cartas, al dominó o se alude al flamenco. El sevillano evoca el cálido paisaje sevillano en contraposición al frío de Alemania, algo que se muestra mediante una superposición. Recurso que también se emplea con una salchicha que se torna en un chorizo, convirtiéndose en una suerte de emblema de lo español (figuras 1-2). Por divertido o ridículo que pueda parecer, sin duda tiene una gran trascendencia en términos ideológicos, así como también esa fraternidad se manifiesta en el ámbito gastronómico: intercambian cerveza y Valdepeñas (figura 3). Y todos estos planteamientos, que tienen una clara finalidad ideológica, hallan una perfecta culminación en las imágenes de la llegada de una delegación española que sale de Torrejón rumbo a Alemania y que sirve para señalar que la patria jamás olvida a los suyos (“España no olvida a sus hijos”). Ello permite enfatizar la nostalgia, pues sienten una gran ilusión al recibir regalos de su tierra, así como subraya la riqueza cultural del país por medio de incluir cantos y músicas. Qué duda cabe, pues, de que estamos ante un documento que, como decíamos, traza las directrices que conviene seguir al tratar el tema migratorio, algo que expresan muy bien Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca al considerar que nada de lo que luego dirá el Régimen, en términos de comunicación pública, contradice lo aquí expresado, pues “estos diez minutos de reportaje asientan las convenciones, los tópicos, de lo que será el asunto de la emigración en palabras oficiales” (Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca, 2009: 65). Las posteriores entregas del NO-DO, por consiguiente, seguirán este discurso².

OTRAS MIRADAS: LAS CAUSAS DE PARTIDA Y LA VIVIENDA EN EL EXTRANJERO

Si bien la considerada entrega de la revista *Imágenes* refleja a la perfección la mirada oficial hacia la emigración y ésta se trasluce en muchísimos títulos producidos en el marco franquista, también existen algunas propuestas que muestran la cara opuesta. Es decir, que ahondan en las causas que provocaron la emigración, en las malas condiciones en las que tuvieron que vivir los españoles o bien en su conciencia social y política. Empero, como es obvio, estas realizaciones no podían producirse al amparo de los cauces oficiales, sino que se trata de propuestas de cine militante y/o creadas al margen de la industria. El férreo control que implicaba el sistema censor español impedía sacar adelante cualquier producción que resultara crítica con la realidad del momento y, por ello, para encontrar propuestas que cuestionen el buen estado del país hay que atender a títulos producidos en condiciones de clandestinidad o desde el extranjero. En este punto, nos referiremos a un título dirigido por un cineasta español pero realizado en Suiza, *Notes sur l’émigration. Espagne 1960* (J. Esteva, P. Brunatto, 1960), y a otro producido en Francia, *Les immigrés en France: le logement* (R. Bozzi, 1970).

En cuanto al primero citado, se trata de un film que causó gran revuelo en tanto que escandalizó a las autoridades españolas. Puesto que las producciones franquistas silenciaron las razones que impulsaron la emigración —exponerlas suponía comunicar los distintos problemas económicos que azotaban el país—, por ello resulta sobresaliente este título, pues se focaliza en efectuar una denuncia de la mala economía española y las pésimas condiciones de vivienda,

² Se trata de las siguientes noticias: n° 1047B (28/01/1963), n° 1193A (15/11/1965) y n° 1598B (20/08/1973). Con destino a ultramar, pero con similar contenido ideológico, encontraríamos las entregas n° 1397A (13/10/1969) y 1398B (20/10/1969).

especialmente graves en la zona meridional. Además, señala la estrecha conexión existente entre las migraciones interiores y las exteriores, la falta de interés por parte del Estado de mejorar la situación del agro o el efecto que tenía la emigración española en el desarrollo del país. Teniendo en cuenta los avatares y peripecias casi novelescas que acompañaron la primera proyección pública del film, no es de extrañar que existan estudios dedicados a ello (Feltrinelli, 2001; Goytisoló, 1991: 57-59, 60-63; Gubern, 1981: 161; Heredero, 1993: 63; Parés, 2011; Riambau y Torreiro, 1999: 102, 111, 113-115, 118, 125, 284), pues durante mucho tiempo estuvo inaccesible y hasta hace bien poco no ha sido nada fácil poder visionarlo³. Por ello y dado el objeto de estudio del presente artículo, remitimos al lector a estos textos, mientras que aquí nos centraremos en los temas que aborda, no sin antes mencionar que su director realizó este film cuando era estudiante de arquitectura en Ginebra, junto a Paolo Brunatto. No podemos decir, por tanto, que sea una obra de un emigrado económico, pero sí de un español que conoció de primera mano esta realidad y tenía como objetivo denunciar la situación de la vivienda en la que se encontraban los españoles e italianos emigrados a Suiza. El propio Esteva resume muy bien la génesis y objetivos del film:

Realicé en la escuela un trabajo comparativo de las necesidades de 'habitación' entre los países nórdicos y los meridionales, lo que me condujo a tomar contacto con los obreros emigrados en Ginebra y su consecuente conflicto de alojamiento. Decidí entonces ilustrar mi trabajo con un pequeño film. El problema de la vivienda de los españoles en Suiza me llevó a mi (y a mi cámara), siguiendo el mismo camino en sentido inverso, a España. En consecuencia, la película se compone de dos partes: una, rodada en España, buscando las causas intrínsecas de la emigración, y la otra, como efecto consecutivo, en Suiza. Terminado el trabajo, consideré que el film poseía un valor, al menos informativo, suficiente para funcionar a un nivel más amplio que el de adecuación a un trabajo de escuela. (Martínez Torres, 1970: 63)

Así las cosas, el film se rodó en Ginebra y en España, pues Juan Goytisoló, alguien muy cercano a este documental, les recomendó a los cineastas que filmaran en Murcia, Almería y Granada, espacios que conocía bien a raíz de su libro *Campos de Níjar* (Goytisoló, 1960). También la propuesta conecta muy bien con otra obra del escritor, *La Chanca* (Goytisoló, 1962), pues en ambos casos se comprende ese deseo de denuncia de las pésimas condiciones en las que (sobre)vivían los pobladores de estas zonas. El documental muestra este barrio de Almería e incide en la insalubridad de la vivienda, la ausencia de sanitarios, agua corriente, electricidad, médicos, correos o mercado. La pobreza absoluta que planeaba en estos lugares es la que impulsó la emigración de sus habitantes, que en ocasiones partieron, en primer lugar, a las principales ciudades españolas que en los años cuarenta y cincuenta se hallaban en pleno crecimiento, caso de Barcelona, Madrid o Bilbao. No obstante, estas urbes no pudieron absorber tal contingente ni en términos de vivienda ni laborales y los emigrantes tuvieron que emprender un nuevo periplo hacia Europa. Pues bien, este film se articula mediante supuestas entrevistas efectuadas a estos y, según expone el narrador, uno de los trabajadores que se encuentra en Ginebra sostiene venir de Barcelona, ciudad que en ese momento sufría una tasa de paro importante. Se expone que a la cantidad de emigrados del campo se añadió el paro industrial, hecho que supuso que empeoraran

³ Ahí debo agradecer la amabilidad de Michel Dind, responsable del departamento fílmico de la Cinémathèque Suisse, quien me facilitó una copia del film antes de que existiera la reciente edición en DVD de la distribuidora Intermedio, dentro del pack dedicado a Jacinto Esteva.

las condiciones de habitabilidad de la ciudad y comenzasen a proliferar barrios de chabolas en la periferia en los que se alojaban mayormente trabajadores agrícolas.

El medimetraje incluye también imágenes de esta urbe que conectan muy bien con algunas de otras propuestas de cine militante a propósito de la emigración interior (Piñol Lloret, 2016)⁴. Pero el film no se queda sólo en testimoniar este hecho y establecer una conexión entre la emigración interior y la exterior, sino que también expone el desinterés del Estado en intervenir en el problema agrario, causante de un significativo éxodo rural. Así, se da buena cuenta de la ausencia de políticas en pos de incrementar la productividad agrícola, desatendiendo y menospreciando la relevancia de mejorar los sistemas de explotación o terminar con el latifundismo. Ahí está la causa que provocó la emigración de parte de esta población que esperaba hallar en las urbes una demanda de mano de obra que le permitiese encauzarse en otros sectores. Naturalmente, no se trata de un fenómeno nuevo sino que ya desde la Revolución Industrial las ciudades anteriormente mencionadas se convirtieron en polos de atracción de emigrados procedentes de núcleos rurales de Asturias, Aragón, Castilla y León, Extremadura o Galicia; unos flujos que, claro está, quedaron en suspenso en el contexto de la contienda española y entre 1961 y 1970 fue cuando las cifras alcanzaron el cénit. El film se muestra muy crítico, por consiguiente, con la falta de una política gubernamental en pos de mejorar las condiciones de vida en el campo e incrementar la productividad agrícola, llegando a tratar con tono satírico la ausencia de medidas en relación a la construcción de viviendas para los obreros emigrados. Así empieza la realización, pues incluye imágenes de la que en ese momento era la última *Conférence Internationale du Travail*, celebrada en el palacio de las Naciones Unidas, en la que el delegado de España alabó la fundación de varias escuelas, la democratización del estudio y la construcción de muchas viviendas obreras en tanto que el alojamiento familiar era, según él, el mejor que existe. Sin embargo, esas aseveraciones chocan frontalmente con todo lo que atestigua la propuesta.

No obstante, aquello más polémico de todo el film y que, junto con el resto de ideas comentadas provocó un escándalo, pasa por afirmar que la emigración no solucionaba nada. Por tanto, se pone en duda su papel en el desarrollo del país al sostener que no resolvía ni el paro ni la miseria. Con claridad meridiana lo expresan las palabras con las que concluye el medimetraje, pronunciadas por la voz en *over* del narrador:

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 misère⁵.

⁴ Estas enlazan muy bien con aquellas que muestran las propuestas de Llorenç Soler que abordan la emigración interior, caso de *Será tu tierra* (1966), *52 domingos* (1967) o *El largo viaje hacia la ira* (1969). También el barraquismo puede verse en títulos como *El nostre pà de cada dia* (J. Blanquer i Panadès, 1950), a propósito del caso de Sant Oleguer en Sabadell, o *Tic-Tac de la ciutat* (1964), *Aspectos y personajes de Barcelona* (1964), *Dues processos* (1967) y *Distància 200 metres* (1967), todos ellos de Carles Barba i Masagué. En el ámbito de la ficción sobresale el caso de *Los Tarantos* (F. Rovira Beleta, 1963). Todas ellas evidencian el problema de alojamiento que existía en Cataluña, cuyas principales urbes no podían absorber el aluvión de personas procedentes de la emigración interior. Muchos de estos emigrantes luego protagonizaron una segunda partida rumbo a otros países europeos.

⁵ “Es así que a lo largo de toda España centenares de obreros se ven obligados cada día a abandonar a sus familias y a partir al extranjero para encontrar trabajo, pero muchos de esos obreros son conscientes de que la emigración no resuelve para España ni el problema del paro ni el de la miseria”.

En cuanto a las experiencias de los españoles en Suiza, puesto que se focaliza en la vivienda y en las razones que impulsaron la emigración, no se aborda demasiado su adaptación al país o su opinión sobre este, si bien mediante el recurso de la entrevista se cede la palabra a varios emigrados españoles residentes en la *banlieue* de Carouge que aportan información al respecto. Así, el narrador expone que el obrero español se siente solo en ese país al que le cuesta acostumbrarse, aludiendo al tema de la asimilación y señalando que los españoles no han manifestado reproches hacia quienes les han dado trabajo. También se indica su procedencia, exponiendo que algunos vienen de zonas rurales y otros de industriales, pues uno de ellos es un obrero del sector de la metalurgia oriundo de Barcelona. Por ello, se sostiene que gracias a estas entrevistas han comprobado que hay una cierta cantidad de trabajadores especializados, puntualizando que han partido de España por una disminución salarial, por ser amenazados de despido o por el paro, señalando que este es especialmente acusado en la ciudad condal. Sin embargo, muchos también afirman que preferirían empleos peor remunerados y no tener que separarse de la familia y dejar atrás la tierra. El tema de la separación también se expone, viendo a gente subiendo a trenes y el efecto traumático que supone la ruptura de las familias. Asimismo, se incluyen imágenes de la estación de Ginebra y el narrador subraya que cada día llegan trabajadores españoles y se muestra la *banlieue* a través de esas entrevistas. Sin embargo, a pesar de que el objetivo de la propuesta fuese aproximarse a las condiciones de vida de los emigrantes, más bien se centra en aquellas de quienes luego emprenderán la experiencia migratoria, pues no se incluye ni una imagen de los barracones en los que vivían los españoles en Suiza, de ahí que la denuncia vaya por otro sendero. Con todo, se advierte que la noción que se plantea de nostalgia dista mucho de aquella patriótica del régimen, pues la añoranza deriva de una emigración provocada por los problemas económicos imperantes en España y no del dolor que entraña dejar atrás el país.

En cambio, sobre la vivienda de los obreros españoles en Francia sí que hay un título ejemplar y corresponde al que ya hemos anunciado previamente: *Les immigrés en France: le logement* (R. Bozzi, 1970), testimonio impagable de la *banlieue* norte de París y de la Plaine Saint Denis, lugar que históricamente ha acogido en múltiples fases a población española, de ahí que se denominase “Petite Espagne” (Lillo, 2001 y 2013). Este film atestigua cómo eran las viviendas de este espacio en 1970 pero además contiene un enfoque político muy relevante: es heredero de las indicaciones sobre la vivienda y la situación de los inmigrantes que se plantearon en el XIX Congreso del Partido Comunista Francés, integrando incluso fragmentos de tal encuentro. Incluye también el testimonio de algunos españoles —empieza precisamente con una joven de esta nacionalidad— y cabe tener presente que la película se produjo con la colaboración de la sección *Main d'Oeuvre Immigré* (MOI) del Comité Central del partido, mientras que la realización se debe al colectivo Dynadia. A partir de entrevistas a distintos inmigrantes sobre las razones que les han impulsado a ir a Francia, el film explora estos espacios y aborda la dimensión de estas personas como trabajadores y obreros, al tiempo que la voz en *over* contextualiza en qué sectores trabajan y se culpa a la economía capitalista de que estos emigren. Así, se trae a colación el desigual desarrollo que provoca este sistema, causante de que personas de países en los que no se ha establecido un plan industrial tengan que dejarlos atrás, culpando también al colonialismo de que muchas naciones no hayan podido crecer. Y todo ello no resuelve nada: puesto que en sus países no pueden trabajar, emigran a Francia, no contribuyen al desarrollo industrial de sus

estados de origen y se convierten en mano de obra en un país ajeno, situación que la propuesta califica como una “nouvelle forme de la traite” (nueva forma de trata). En tal marco, se afirma que el gobierno quiere que vengan a trabajar, pero no construye nada y no hace nada por ellos. Por tanto, estamos ante un documento que considera su trabajo, su condición obrera, el alojamiento —los *bidonvilles* (fenómeno que en español llamamos chabolismo) y la creación de los HLM (Habitation à loyer modéré, es decir alojamientos de bajo coste que cuentan con financiación pública) como una mejora al respecto— y los distintos espacios urbanísticos en los que se establecen (Piñol Lloret, 2017: 864-872).

Mencionemos también que este cineasta se aproxima, tiempo más tarde, ya en la década de los noventa, a estos lugares que había filmado en 1970 con el deseo de encontrar a aquellas personas que había atrapado con su cámara, con especial interés por hallar a un niño recién nacido que aparece en el film que nos concierne. Con tal objetivo y con imágenes de la película anterior, pone en marcha la pesquisa que constituye *Les gens des baraques* (R. Bozzi, 1995) y que implica hablar con personas que allí vivieron —españoles y portugueses—, encontrando finalmente al chico, un portugués que ahora es un joven que también ha abandonado su país para trabajar en Suiza. Además de estos títulos, existen otros que atestiguan, en términos urbanísticos, el repliegue del colectivo español emigrado y la existencia de zonas habitadas por ellos, quizás el más relevante sea *Petite Espagne* (S. Sensier, 2006), pero también encontraríamos propuestas que contemplan su presencia en Saint Denis, caso de *Les enfants des courants d'air* (E. Luntz, 1960), *Étranges étrangers* (M. Trillat y F. Variot, 1970) o *En attendant la neige* (A. Olivares y Killy Olivares, 1997), entre otras (Piñol Lloret, 2017: 846-884).

Por otra parte, ya destacábamos previamente que en la entrega de la revista *Imágenes* se daba buena cuenta de que los españoles se alojaban muy cerca del lugar de trabajo, pues esta fue una práctica muy habitual en el país germano a causa de la habilitación de residencias o barracones. Hay documentales que abordan con detenimiento esta cuestión, caso de *El tren de la memoria* (M. Arribas y A. Pérez, 2005) a propósito de la ciudad de Núremberg y la vida en las barracas, o bien la trilogía de Ainhoa Montoya Artebaro dedicada a la ciudad de Hamburgo: *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo* (2006); *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación* (2008) y *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania* (2011). La realidad que ofrecen contrasta de manera obvia con aquella propuesta en *Imágenes*, pues allí se plantea como una ventaja el hecho de vivir dentro del recinto fabril, mientras que en estos títulos se evidencia que convivían diversas personas en habitaciones minúsculas en las que, además, pasaban un frío terrible en invierno. Y, si bien en la visión oficial se relacionaban con los alemanes y estaban perfectamente integrados, en estos títulos se advierte que no era así y eran muchas horas las que pasaban en estas dependencias, también con el fin de gastar poco y ahorrar dinero para regresar a España.

LA CONDICIÓN OBRERA: VIDA POLÍTICA Y SINDICAL

La vida política y sindical de los emigrantes españoles en el extranjero es un tema sustancial (Babiano, 2007: 79-87; Babiano, Fernández Asperilla, 2009; Lillo, 2010: 163-176) y, como es previsible, fue totalmente omitido en las producciones franquistas. Sin embargo, tampoco muy a

menudo aquellas realizadas en el marco democrático que abordan la emigración española hacia Europa han puesto el acento en este asunto. Por ello, resultan especialmente significativos dos títulos: el *Mitín de Montreuil* (P. Portabella, C. Durán, M. Esteban, B. Dornés y colectivo Dynadia [París], 1971) y *La memoria interior* (M. Ruido, 2002), el primero realizado en Francia y montado de manera clandestina en España, y el segundo producido en un momento en el que, evidentemente, ya es factible abordar estas cuestiones.

De hecho, si bien en los films consagrados al exilio y realizados en el extranjero o con posterioridad a la dictadura se exhibe con gran detenimiento esta temática, bien distinto sucede en aquellos concernientes a la emigración económica: generalmente no se plantea o, en caso de hacerse, se aborda de manera muy superficial. Por ello, no podemos decir que exista un largometraje dedicado íntegramente al sindicalismo o a la militancia en organizaciones políticas clandestinas.⁶ Por esa razón resultan especialmente relevantes propuestas fílmicas que se constituyen en el testimonio de los tres principales mítines del Partido Comunista de España, es decir, aquellos celebrados el 20 de junio de 1971 en París, el 23 de junio de 1974 en Ginebra y el 14 de diciembre de 1975 en Roma⁷. Estos permiten constatar dos ideas: el peso del comunismo entre la comunidad emigrada, muy superior al anarquismo y a veces casi sinónimo de antifranquismo, y la curiosa mezcolanza que se produce entre los asistentes de estos actos, pues reúnen tanto emigrados políticos y económicos como también gente residente en España que se desplazó específicamente para asistir o miembros de la segunda generación. Por tanto, creemos que no sólo son relevantes los discursos pronunciados en tales actos, sino también esa amalgama en la que se funden y confunden los diversos grupos de españoles y que superaba la propia militancia comunista para, como decíamos, hacerse extensiva a una idea amplia de antifranquismo.

De los tres mítines del PCE citados, es sin duda del de Montreuil del que tenemos un testimonio audiovisual más importante: el *Mitín de Montreuil* (P. Portabella, C. Durán, M. Esteban, B. Dornés y colectivo Dynadia [París], 1971)⁸. No podemos entretenernos en este artículo en valorar la propia génesis y ejecución del proyecto, algo siempre relevante para el cine militante, pero que por otra parte ya ha sido estudiado en detalle (Sánchez-Biosca, 2014; Torrell, 2011). Lo que sí queremos destacar de este film, en cambio, es que además de evidenciar la amalgama de público a la que ya hemos aludido, también transmite las ideas expuestas en el mitin y se advierte que en él no se colocó tanto el acento en el pasado, es decir, en la Guerra Civil y en la Retirada, como en el presente y, todavía más, en el futuro. Es decir, a pesar de que en él los protagonistas sean célebres exiliados y gire en torno a Dolores Ibárruri y Santiago Carrillo, precisamente sus

⁶ Indiquemos que hay algunos títulos en los que se aborda la cuestión sindical aunque sea de manera secundaria. Eso sí, todos o bien extranjeros o posteriores a la dictadura. Tal sería el caso de los ya citados films de Ainhoa Montoya Arteabaro, así como *Déjà s'envole la fleur maigre* (P. Meyer, 1960), *Plans Fixes – Pilar Ayuso, militante immigré* (2004), el episodio “Desde las entrañas” de la serie *Camino a casa* (A. Dufour Andía, 2007), *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6eme étage, Ph. Le Guay, 2010) o un título que contemplaremos más adelante: el episodio “L'oncle Salvador”, *Le lion, la cage et ses ailes* (A. Gatti, 1975-1977).

⁷ También existen otros materiales relevantes como son las dos filmaciones francesas mudas del acto protagonizado por La Pasionaria en Toulouse en 1947: *Meeting à Toulouse en présence de Dolores Ibarruri* o *Meeting de la Pasionaria*, ambas de esta fecha. Advirtamos que la segunda (7') es una versión corta de la primera (23').

⁸ Se conserva una versión corta de este film, de 16 minutos, que al parecer de Sánchez-Biosca bien pudo crearse para su proyección en la *Fête de l'Humanité* de 1971 (Sánchez-Biosca, 2014: 179).

palabras transmiten las inquietudes y preocupaciones del momento, así como por el devenir. No fue, pues, tanto un homenaje hacia quienes combatieron por la República, como un acto en vistas hacia un futuro en un momento en el que la Dictadura había perdido fuerza, pues era bien reciente el Proceso de Burgos, preocupándose por el posfranquismo y la sucesión. Pero lo que más nos interesa es que en él se advierte lo relevante que fue como acto para los asistentes, del mismo modo que Francia también tuvo un papel clave al respecto porque desde hacía un tiempo el Partido Comunista Francés había puesto en marcha una campaña de solidaridad con el Estado español, apoyándose en personas como Jacques Duclos o Georges Marchais, dispuestos a colaborar en la gestión de este evento que, por otra parte, se constituye como el colofón a una semana de solidaridad con España celebrada del 13 al 20 de junio de 1971. El film cede la palabra a varios de los asistentes, haciéndose evidente la pluralidad aludida, así como su unidad al amparo de un concepto amplio de antifranquismo —no olvidemos que asistieron unos 50.000—, pudiendo escuchar a once personas que aluden a la causa de su partida de España y que han emigrado a diferentes países. La cuestión laboral también resulta relevante, de ahí que uno de ellos conteste lo siguiente a la pregunta del porqué dejó atrás su país: “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”. Otro lo resume así:

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.

Evidentemente también intervienen exiliados y se cuenta con figuras como Marcos Ana, pero buena parte de la propuesta se focaliza en las filmaciones de los discursos de Carrillo y la Pasionaria, verdaderos protagonistas, montados en alternancia con las frases que ambos pronuncian en privado para la realización. Entre otras cuestiones, estos señalan que buena parte de la intelectualidad comparte los mismos intereses que la clase obrera y, por lo que atañe al rol que desempeñaron los sindicatos, la lucha de los trabajadores y Comisiones Obreras, se cita la relevancia de la huelga de la SEAT como acto político. El audiovisual cuenta, además, con la participación del representante de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras⁹, quien señala la gran aceptación que tenían a nivel mundial y su importancia entre la comunidad emigrada, destacando la organización de grupos de solidaridad económica con su lucha. Sin embargo, la última parte se centra en la Pasionaria, ya convertida en figura mítica (Benet, 2013; Benet, 2016), es decir, enclavada en el pasado, quien públicamente manifiesta su apoyo a Carrillo, quien en realidad ya llevaba las riendas del partido desde tiempo atrás, pues estaba al cargo de la Secretaría General del partido desde el VI Congreso del PCE en Praga.

⁹ Comisiones Obreras desempeñó un papel relevante para la comunidad emigrada, una cuestión que evidencian documentales como *Destino Holanda* (A. Hernández y V. Mas, 1988), *Somos diferentes, somos iguales. Trabajadores más allá de las fronteras* (1996), *Premios a la solidaridad* (CC.OO., 1999) o la entrega “Desde las entrañas” del documental *Camino a casa* (A. Dufour Andía, 2007).

En cuanto a la segunda propuesta citada, *La memoria interior* (M. Ruido, 2002), sobresale en relación a la condición obrera, pues se trata de una pieza muy singular entre el resto de títulos que abordan la emigración y, más allá de la memoria de la directora y la experiencia de sus padres en tanto que emigrantes que se marcharon a trabajar a Alemania (Hamburgo y Frankfurt), plantea una reflexión en torno a la construcción de la memoria, las relaciones o divergencias entre la historia y la memoria oficial y considera el imperativo de articular una historia que no sólo sea institucional sino que resulte de la suma de experiencias personales y colectivas, obedeciendo al deber de memoria. Se trata, pues, de acercarse a la memoria personal, afectiva o familiar para crear un espacio de memorias colectivas y lo plantea mediante la idea de los cuerpos en tanto que espacios de memoria. Así, la emigración española fue el desplazamiento de unos cuerpos solicitados en Europa para trabajar, tejiendo una relación entre esa demanda de mano de obra y el control biopolítico que se ejerció sobre estos obreros. Para articular todas estas ideas, se emplean las palabras de los testimonios, las citas a autores como Goethe, Augé, Walkerdine, Marker o Kristeva y las observaciones que emite la voz en *over* de la realizadora, verdadero hilo conductor y motor de la reflexión.

Asimismo, este film también contempla el sindicalismo, pues más allá del testimonio de sus padres también cuenta con el de Cristina Scheller, secretaria del sindicato de Carbón A.G., a quien se le pregunta sobre el número de extranjeros que en la actualidad trabajan en este sector y en qué consiste su labor como representante del sindicato. Precisamente la cuestión de la vida política y sindical es clave para comprender la dimensión poliédrica de estos emigrantes, pues es importante tener presente que los lindes que separan las categorías de exiliados y emigrantes económicos son, en realidad, mucho más lábiles o difusos de lo que de entrada podría parecer. Y así es porque, si bien la diferencia entre ambos resulta clara si tenemos presente la motivación de partida, una vez los exiliados se asientan en el país de recepción la diferencia se torna más imprecisa en la medida en que deben trabajar y continuar su vida en el nuevo territorio. Evidentemente sí que es cierto que el exilio republicano y la emigración económica acontecen en diferentes momentos, pues si bien el primero se desarrolla en el marco de la Segunda Guerra Mundial, los principales flujos migratorios motivados por causas económicas tuvieron lugar en los años sesenta y setenta, es decir, en un momento en el que Europa estaba en plena expansión económica y en el contexto del estado del bienestar puesto en marcha en los países receptores. Sin embargo, quienes dejaron atrás España por razones políticas, una vez en el extranjero tuvieron que desempeñar algún oficio, es decir, debieron integrarse en algún empleo, del mismo modo que quienes se marcharon por motivos económicos en los sesenta, a pesar de no haber tenido en muchos casos una educación política en España, la recibieron en el extranjero, entrando en contacto con el sindicalismo (Fernández Asperilla, 2010). En otras palabras: hay exiliados trabajando en el extranjero, emigrados económicos conociendo la política e integrándose en sindicatos, en la militancia clandestina o asistiendo a actos en solidaridad con el pueblo español. Todo ello, todavía más acrecentado en el caso de la segunda generación de exiliados, pues sus hijos crecieron educados en un entorno especialmente preocupado por el contexto político español y, a la vez, ya se hallaban integrados en la sociedad de acogida, marco en el que estudiaron y en el que se incorporarían laboralmente. Empero, no podemos pasar por alto que había emigrantes de los sesenta que eran adeptos al régimen y no cambiaron de parecer.

LA CONDICIÓN OBRERA COMO CAPITULACIÓN: “L’ONCLE SALVADOR”, *LE LION, LA CAGE ET SES AILES* (A. GATTI, 1975-1977)

De todas las propuestas existentes sobre la emigración, la que aborda con mayor complejidad la cuestión obrera es, sin lugar a dudas, *Le lion, sa cage et ses ailes* (A. Gatti, 1975-1977), cuya acción acontece en la ciudad de Montbéliard, sita en departamento de Doubs, en la región de Franco Condado. La realización se compone de ocho films centrados en los trabajadores inmigrantes que laboran en las fábricas Peugeot situadas en esta urbe, partiendo de la premisa de ceder la palabra a las diferentes comunidades existentes para que trabajasen en su propio film con la ayuda del director, produciéndose una alianza democratizadora. De todos ellos, “L’oncle Salvador” es el que se debe a la comunidad española. Además de este, los otros siete son “Montbéliard”, una suerte de introducción al proyecto y que funciona como marco para todo el resto; “Le Premier Mai”, del grupo de trabajadores polacos; “Arakha”, de los marroquíes; “La Difficulté d’être géorgien”, de los georgianos; “La Bataille des 3 P”, de los yugoslavos; “Montbéliard est un verre”, de los italianos; y “La Dernière émigration”, a modo de conclusión. Pues bien, en su totalidad, reflexiona sobre la cuestión obrera, dándoles a estos colectivos la oportunidad de contarnos su propio relato, es decir, otorgando un espacio a su voz, frecuentemente negado. Se trata, por consiguiente, de una propuesta radicalmente distinta al resto y a las ya aludidas, pues no busca incluirlos como testimonios sino dotarlos de los medios necesarios para que sean ellos quienes atesoren el enunciado. Además, resulta especialmente relevante en tanto que se les considera obreros emigrados, es decir, no sólo se aborda una de estas dos dimensiones como sucede a menudo.

Precisemos que la iniciativa no sólo fue coordinada por Armand Gatti, sino que trabajaron con él Hélène Châtelain y Stéphane Gatti, quienes se implicaron no sólo en los films sino también en la invitación que se extendió a las diferentes comunidades para que participasen en ellos, creando un póster que rezaba “Un scénario, le vôtre” y se buscó a personas interesadas en pergeñar un guion. Incluso los posters tienen relevancia, porque cada grupo hizo el suyo, algo que según indica H. Châtelain tuvo un rol claramente social, porque les implicó en su participación activa y fomentó que estuvieran pendientes de qué hacían los otros colectivos, ya que lo que filmaban todavía no lo podían ver y en cambio esto era inmediato (Fargier, 1978). Además, estos circulaban y los distintos grupos se los llevaban y los colgaban en sus espacios de trabajo o locales, viéndose por distintos lugares de la ciudad. Pero detengámonos en cómo se aborda la condición obrera, pues justamente en el film español, en la última secuencia, aparece una cartela que indica lo siguiente: “La condition ouvrière comme capitulation”. No en balde este conjunto de films, en su totalidad en tanto que proyecto, tiene como objetivo eliminar la idea de la clase obrera como mito, es decir, aquella conceptualización de tal identidad como un *totum*. De ahí que, con mucho acierto, Jean-Paul Fargier sostenga lo siguiente:

Ce qui révolte le plus 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. (Fargier, 1978)

Pero para conseguir tal fin, no se incurre en maniqueísmos o simplificaciones, sino que cada film respeta distintos posicionamientos, aunque como bien señala el citado autor, todos los que aparecen en la realización tienen una serie de características comunes como son esa implicación en un combate en pos de recuperar o defender su identidad, así como tampoco su lucha obvia su condición obrera, aunque la excede, demostrando que el concepto de “identidad obrera” no es suficiente para resumir su complejidad identitaria. Volvamos de nuevo a las palabras de Fargier:

Ce qu'il y a de commun entre tous ces personnages 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. (Fargier, 1978)

Por tanto, la identidad de estas personas se comprende como algo mucho más complejo y los diferentes films ponen de manifiesto aquellos elementos o recursos que emplean para poder mantenerla aun estando lejos de su tierra. En el caso español, aquello esencial es el concepto de familia y en su propuesta, “L'oncle Salvador”, se advierte con total claridad esa idea de la doble identidad o identidad compleja que entraña el ser emigrados y obreros, así como también se evidencia la aludida cercanía entre exiliados y emigrados una vez establecidos en el país de destino. Pero antes de considerarlo, aludamos al primer film que integra el proyecto, *Montbeliard*, cuyo objetivo es contextualizar el enclave en el que suceden el resto de títulos. Así, el lugar aparece definido como una gran nebulosa y la voz en *over* de una mujer introduce a los protagonistas como trabajadores de la Peugeot o como obreros de la construcción. También se señala que ahí se hablan por lo menos catorce lenguas distintas y, si bien se consideran distintos grupos, si atendemos a qué se dice del caso español, se indica que “Ici c'est l'Espagne. L'Espagne c'est la fête” y se presenta a Salvador y su familia, residentes en Montbeliard desde hace un año. También se incluye la figura de Magdalena, descrita como una mujer que ha vivido la historia del siglo, incluyendo como un jalón de éste la condición obrera; exactamente la voz en *over* explicita lo siguiente:

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.

Asimismo, se presenta al espectador otro español de este núcleo familiar, Vicente, de quien su mujer dice que no ha cambiado ni un ápice y sigue siendo, aunque sea en la industria, un torero. Tampoco la segunda generación queda desatendida y dentro de este grupo hay un español, Vicentín, a propósito del cual la voz del narrador explica que, en el futuro, por causas laborales, se producirá una emigración en sentido contrario: “Il partira. Son père espagnol est venu en France pour trouver du travail, lui français, retournera en Espagne pour la même raison”. *Montbeliard* concluye cuando termina una jornada y vemos a un hombre repartiendo *tracts* a la salida de la industria, imagen nada baladí en tanto que pone de manifiesto la relevancia de los

sindicatos y de la vida política de los obreros. De hecho, la realización del film del que ahora nos ocuparemos, “L’*oncle Salvador*”, halla su origen en un gran mitin organizado por los sindicatos al que en principio se le impidió acceder a Armand Gatti, pudiendo librarse de la prohibición gracias a Vicente Ripollés, delegado de la CGT, quien además le invitó a su casa a comer una paella (Fargier, Beauviala, Le Péron y Toubiana, 1978; Hatzfeld, 2010: 40). El director le advirtió de que era anarquista, para que lo tuviera en cuenta pues igual el ofrecimiento podía perjudicarlo, pero el español le respondió que también lo era toda su familia. Así que Gatti aceptó y en su casa conoció a Salvador, un hombre del que pensó que era necesario conservar un registro fílmico, de ahí que se lo comentara a Vicente, quien dispuso a toda la familia para cumplir ese proyecto, al que añadió un par de músicos que trabajaban en la fábrica. Salvador fue quien, en realidad, pautó el tema del film —inicialmente se pensó en abordar otras cuestiones como por ejemplo las mujeres de la limpieza, pues la mujer de Vicente lo era—, indicando que, si no entendían la batalla de Teruel, no entenderían nada. El póster del film resulta ejemplar al respecto, pues integra el siguiente texto: “On est tous dans cette guerre d’Espagne —le doit sur la gâchette— mais pour quelle bataille?”.

Para el objeto de estudio del presente artículo la propuesta resulta, por consiguiente, esencial, porque se cede una cámara, en un marco laboral, a unos emigrados españoles para que muestren cuál es su realidad y su decisión pasa por abordar la Guerra Civil española. Se evidencia de nuevo, por consiguiente, la relevancia que tenía este conflicto, bien fuese porque lo habían vivido o porque lo sentían muy cercano, pues creen que conforma su realidad y, además, afecta a su condición obrera. En cuanto al argumento de la iniciativa, en un primer momento se nos presenta a Vicente, descrito como “el torero de Peugeot”, un hombre que era torero en España pero se marchó tras realizar el servicio militar porque no quiso vestir el uniforme de quienes llamaba los asesinos de su padre. Así, se fue con un tío suyo que era un anarquista y llegó a Montbéliard, donde se empleó de obrero en la Peugeot. Pero más importante resulta atender a cómo se considera la batalla de Teruel, pues se describe como un laberinto en el que se gana y se pierde, algo que se asimila al propio Montbéliard. Literalmente la voz del narrador lo expresa del siguiente modo:

C’est 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.

A ello, Salvador añade que sucede exactamente lo mismo en una ciudad extranjera: se gana, se pierde o acontecen ambas cosas a la vez. Incluso aparece en el film Gian Luca, encargado principal del film italiano, quien de manera muy desencantada sostiene que “Ici combattre c’est se perdre”, mientras que Radovan, quien está detrás de la propuesta yugoslava, afirma que no existe la solidaridad entre trabajadores emigrados, razón que impide que la lucha provoque algún cambio. No menos claro resulta el narrador al juzgar que todos los caminos conducen a la Peugeot y que el humo que sale del edificio es siempre el mismo, de modo que... ¿Por qué continuar tal batalla, si es que esta existe? Pero si bien el film presenta a los diversos miembros de esa familia española, lo más relevante es que en él se considera que Teruel no tiene fin y se constituye en una suerte de laberinto que se prolonga *ad infinitum*. El traslado físico, por tanto, no entraña una ruptura con esa batalla y se alude a la importancia de sindicarse y se muestran

imágenes del reparto de *tracts*. Empero, Salvador le espeta a Vicente que los sindicatos obreros son unos vendidos. Por otra parte, no olvidemos que el film también desmitifica la clase obrera, de ahí que incluya el intertítulo “La condition ouvrière comme capitulation”, y concluye con la idea de los caídos —tras examinar la realidad española del momento— representados metafóricamente por los árboles. Montbéliard y Teruel, por consiguiente, son dos espacios en los que se producen combates y ambos terminan de manera parecida¹⁰.

LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA

Es evidente que la emigración económica española de la década de los años sesenta y setenta tiene una gran relevancia en términos históricos. Sin embargo, si valoramos quienes son los que han dedicado films al asunto, advertimos que tenemos muy pocos materiales realizados por las personas que la protagonizaron mientras que, en cambio, sí que existe mayor cantidad en el caso de la segunda generación. Tal cuestión podría explicarse porque quienes emigraban tenían, en la mayoría de los casos, el objetivo de trabajar una temporada en el extranjero para ganar dinero, ahorrar, enviarlo a sus familias y mejorar su situación económica en el país de origen, de tal manera que el tema migratorio se comprendía como una suerte de fase transitoria y no como algo definitivo, de modo que no le cedían la relevancia que luego tendría en sus vidas. Así las cosas, la mayor parte de su tiempo lo destinaban a trabajar y disponían de pocos ratos libres. En muchos casos, sin embargo, aquello que iba a ser temporal terminaba por ser permanente, pero al comienzo no eran conscientes de ello, porque la mirada estaba fija en España, de ahí que posiblemente no considerasen que era un episodio tan relevante en sus vidas como para dejar un testimonio filmico de sus experiencias. A todo esto, cabría añadir la falta de estudios en muchos casos o, como mínimo, una ausencia de preparación en el terreno audiovisual y/o de posesión de cámaras y materiales que, sin duda, solventarla suponía una inversión de dinero que probablemente se estimaba más conveniente canalizar de otro modo. Además, a la dificultad de los obreros para acceder a la producción de cultura hay que sumar su condición de emigrantes, pues debieron adaptarse a un nuevo país y economizar con el deseo regresar. Sin embargo, sí que para esta emigración tuvo una gran trascendencia el asociacionismo y, de él, derivan diversos materiales filmicos consagrados a algunos eventos festejados en las Casas de España u Hogares Españoles. Nos referimos a los bailes, comidas o fiestas y, por tanto, no podemos decir que no existan filmaciones, pero estas se realizaban con el fin de preservar la memoria de estas asociaciones y no se pretendía que tuvieran mayor visibilidad, de ahí que se quedaran en manos de la propia asociación o a veces de personas que pertenecían a estas, una situación que ha provocado que en muchos casos tales materiales o bien ya no existan o bien no se sepa dónde se encuentran. De hecho, contactamos con 844 asociaciones (Piñol Lloret, 2017: 2225-2247) y desde las mismas nos confirmaron que o se habían perdido o los custodiaba algún socio, aunque dada la avanzada edad de la mayoría de estos tal vez ya hayan desaparecido para siempre. Además, en algunos casos quien filmó fue un miembro de la organización y su realización no pasó a formar

¹⁰ No debe pasarse por alto que este cineasta ha incorporado en sus films múltiples personajes españoles, piénsese al respecto en títulos como *L'enclot* (A. Gatti y P. Joffroi, 1961), *Der Übergang über den Ebro* (1969) o *La Première Lettre* (1977-1979): el primero sobre el campo de concentración de Talenberg; el segundo a propósito la emigración española a Alemania y la xenofobia; y el tercero es una propuesta de siete films sobre la figura de Roger Rouxel, resistente miembro del grupo Manouchian.

parte del inventario común de la misma; a todo ello, hay que añadir que muchas de estas estructuras a día de hoy ya no existen. Sin embargo, sí que tenemos constancia de algunos materiales consistentes en registros de celebraciones, aunque estos tampoco muestran el día a día, la realidad laboral del emigrante, su hogar o su estructura familiar.

Es relevante precisar todas estas cuestiones porque es muy distinto en el caso de aquella emigración dirigida a América Latina, pues en ella sí que existen cineastas españoles que dedicaron films al asunto migratorio; piénsese en el llamado cine de correspondencia, es decir, aquellas propuestas pensadas para que se trazara una comunicación entre los gallegos establecidos en América y Galicia. José Gil Gil, Elixio González Estévez o Manuel Arís serían algunos de los cineastas que vivieron la emigración y lo representaron en sus films (Gubern, 1976). Por lo que respecta al caso de la emigración con destino a Europa, ya hemos mencionado anteriormente cómo Jacinto Esteva era un español que se acercó a esta temática desde Suiza en su condición de estudiante de arquitectura, mientras que la otra figura que podríamos traer a colación es Roberto Bodegas, quien en este caso sí que emigró, concretamente a París en 1961, ciudad en la que trabajó con varios cineastas relevantes, caso de Fred Zimmerman o Denys de la Patellière, entre otros, dedicándole al tema migratorio el film *Españolas en París* (1970). De hecho, él vivió la Guerra Civil española y eso ya supuso que desde su infancia tuviera que experimentar diversos cambios geográficos dentro de la península, así como también junto a su madre y hermanos fue internado en un campo en Francia, concretamente en Lourdes, mientras que en otro se encontraba su padre (Fernández, 2007: 19). Sin embargo, su partida como adulto a Francia, a los veinticuatro años, derivaba de su idea de que aquí no tendría demasiado futuro; al mismo tiempo, se sentía asfixiado en la España del momento, de ahí que él mismo defina su emigración como mitad económica y mitad política (Moyano, 2005: 96). También esto refuerza la idea en la que incidíamos previamente de las concomitancias entre exiliados y emigrados, algo que Bodegas expone en los siguientes términos:

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 solo. 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. (Moyano, 2005: 29)

Evidentemente, no podemos abordar en estas páginas su integración en una célula del Partido Comunista de España en el Ateneo de Madrid o su papel como creador, junto a José Luis Dibildos, de lo que se denominaría la Tercera Vía (Asión Suñer, 2018; Monterde, 1993: 54-55), consistente en una propuesta que quería ubicarse a medio camino entre el cine más comercial o llamado de subgéneros y aquel metafórico o elitista; o como muy bien definió el colectivo Marta Hernández, respondía a la fórmula “cine comercial más cine de autor partido por dos” (Hernández, 1976: 237). Tampoco podemos profundizar en su filmografía; sin embargo, sí que es preciso destacar que coescribió el guion del film *O'salto* (Ch. de Chalonge, 1967), centrado en las terribles condiciones en las que vivían los portugueses emigrados en París. Por lo tanto, al realizar *Españolas en París* ya había abordado en una ocasión previa la temática migratoria y, si bien es cierto que es un título muy relevante en muchos aspectos (Piñol Lloret, 2017: 1187-1230), poca información aporta sobre la condición obrera, proponiendo un retrato de la vida de unas chicas españolas que laboran como *bonnes* en París. Isabel, la protagonista, es una joven que llega a la

capital francesa procedente de Sigüenza con el objetivo de costear la educación de su hermano. Emilia, una mujer procedente de su misma ciudad, es quien le encuentra trabajo en la misma casa en la que ella está empleada y allí conocerá a otras muchachas y a Manolo, un emigrante español que trabaja de chófer, del que se enamora y del que se queda embarazada. Puesto que él no quiere asumir responsabilidades, ella decidirá tener a su hijo como madre soltera y se establecerá para siempre en Francia. El film propone un retrato muy interesante sobre la emigración española y resulta doblemente significativo por el hecho de que su director conozca bien, en términos vivenciales, la experiencia migratoria. No obstante, en lo que concierne a los problemas que tuvieron que enfrentarse estas *bonnes* resulta más informativa la realización *Le long voyage d'Espérance* (C. Souef, 1975), una propuesta en la que se profundiza, por ejemplo, en las condiciones de vivienda de las *chambres de bonnes* y la soledad que sienten al estar lejos de su país, congregándose con sus paisanos para sentirse acompañadas. También tratan este tema algunas realizaciones televisivas, como es el caso de *Les employés de maison: l'Espagne à Paris* (J. Dubreuil y C. Thomas, 1962), perteneciente a la emisión *Page de la Femme* (ORTF1), una iniciativa mucho menos crítica y en la que las presenta felices de estar en París, ciudad en la que han encontrado lo que buscaban (Mills-Affif, 2004: 112). También hay muchos films de ficción en los que de manera puntual aparece una *bonne*¹¹ española, a veces llamadas en Francia en esas fechas “Conchitas” (TUR, 2014), o bien en clave de reconstrucción histórica y sin ninguna otra voluntad que la de crear una comedia amable encontraríamos *Las chicas de la sexta planta* (*Les femmes du 6ème étage*, Ph. Le Guay, 2010).

Si los casos de Jacinto Esteva y Roberto Bodegas son los que mejor nos permiten aproximarnos a una experiencia migratoria de primera generación, con todas las salvedades ya expuestas, en cuanto a la segunda generación debemos tener presente que sus integrantes tuvieron una experiencia muy diferente de la de sus padres en tanto que estudiaron en el país de acogida, no tuvieron problemas con el idioma y se integraron plenamente en la sociedad, pudiendo optar a trabajos con mayores requisitos académicos y mejor remuneración. De ese modo, se consiguió un ascenso social y también sus amistades se ampliaron a la sociedad en general, decayendo el papel del asociacionismo. Precisamente esta cuestión de la mayor integración y de las facilidades se aborda en el film ya citado de Ainhoa Montoya *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland* (2011), así como el problema identitario del que carecía la primera generación. Si atendemos a cineastas que sean hijos de emigrados y que hayan dirigido films a propósito de la experiencia migratoria, además de la ya citada María Ruido, encontraríamos también a Fernand Melgar, con la realización *Album de famille* (1994) o Carlos Iglesias, con los títulos *Un franco, 14 pesetas* (2006) y *2 Francos, 40 pesetas* (2014), ambos emigrados a Suiza. En los tres casos, a pesar de ser películas diferentes entre ellas, la atención se centra en la memoria familiar, inextricable de la condición migratoria. En el caso de Melgar sus padres ejercen como testimonios de las vivencias familiares y personales, pues estos se marcharon a Suiza por razones

¹¹ Tal es el caso de títulos como *Clémentine chérie* (P. Chevalier, 1964), *La mandarine* (É. Molinaro, 1971), *Les stances à Sophie* (M. Mizrahi, 1971), *Y a-t-il un français dans la salle?* (J. -P. Mocky, 1982), la serie televisiva *La famille Bargeot* (S. Collaro, 1985) o *Una madre en cólera* (*Une mère en colère*, G. Behat, 1996).

económicas y se abordan temas identitarios, la dificultad de adaptación, el regreso, la xenofobia, las iniciativas de Schwarzenbach¹², la sociedad suiza o las vivencias de la segunda generación.

De hecho, Melgar nació en Tánger en 1961, en el seno de una familia de sindicalistas exiliados en esta ciudad y con dos años de edad emigró a Lausanne junto a sus padres, quienes iban a trabajar como labradores estacionales y querían tener consigo a su hijo, aunque fuese escondido. El tema del estatuto de *saisonnier*¹³ (Mahnig, 2005) es sin duda una cuestión esencial en tanto que era de una dureza increíble para los españoles, ya que les privaba de muchas cuestiones, igual que sucedía en Alemania con los *gastarbeiter* (Herbert, 2001), pues en ambos casos se trataba de políticas migratorias pensadas para que fuesen de tipo temporal o rotatorio, es decir, completamente distintas de aquella desarrollada en Francia en pos de fomentar el asentamiento (Schor, 1996). Si bien este film es biográfico, la obra de Melgar se caracteriza por denunciar injusticias y el cineasta cree que esa voluntad deriva de su condición de emigrante, afirmando lo siguiente: “Tengo en mi una mitología familiar que es también una realidad. Siento un profundo respeto por la persona humana. Tengo la posibilidad de decir cosas fuertes; la comparto con la gente que no tiene derecho a la palabra” (Duplan, 2014: 1).

También la identidad migratoria ha afectado profundamente al actor, director y guionista Carlos Iglesias, quien nació en un municipio de la provincia de Toledo, Quintanar de la Orden, y emigró de pequeño junto a sus padres a Suiza, donde residió hasta los trece años de edad, cuando se trasladó a Madrid y Alicante. A diferencia del anterior, que ha permanecido en Suiza, conoce la experiencia del retorno y ese tema es clave en los dos films citados. Además, también ha dedicado otras películas a la temática migratoria, caso de *Ispansi* (2010), centrado en el exilio de los llamados “niños de Rusia” o del documental *Un Euro, 3'60 Lei* (2008), medimetraje sobre los rumanos que han emigrado a nuestro país. De manera parecida a Melgar, también Iglesias considera que es su condición de emigrante la que provoca que quizás sea a él a quien le corresponda poner en la pantalla esta temática¹⁴.

En el caso de *Un franco, 14 pesetas* el film aborda, en clave de comedia, las vivencias de Martín, el protagonista, quien en los años sesenta, por problemas laborales, se marchó a la Suiza alemana junto a Marcos, un amigo suyo, sin ningún contrato, para poder ganarse la vida. Una vez consiguen trabajo en una industria, traen a sus familias y se encuentran muy a gusto en el extranjero; tanto, que lo duro será el retorno, especialmente para el hijo del personaje principal, en el que el cineasta refleja su propia experiencia. De hecho, al cineasta se le ha cuestionado a menudo que muestre una imagen tan positiva de los hechos y no se aborden los problemas con los que tuvo que lidiar la población española en suelo helvético, algo que el realizador ha combatido diciendo que él expone sus vivencias y el destino concreto de quienes partieron a

¹² Sobre este político y la polémica votación, sobresale el documental *Les années Schwarzenbach* (K. Dominice y L. Peter, 2010), que cuenta con testimonios de españoles.

¹³ Existen varios audiovisuales que consideran las problemáticas que conllevaba este estatuto, la más relevante de todas es *Pour vivre ici / Saisonniers d'Espagne* (C. Goretta, 1962), pero también podemos citar la emisión televisiva “Les saisonniers” (J.-C. Diserens, 1960), del programa *Continents sans visa, Siamo italiani* (A. J. Seiler, R. Gnant y J. Kovach, 1964), *Lo stagionale* (A. Bizzarri, 1970), *Il rovescio della medaglia* (A. Bizzarri, 1974), *Touchol* (A. Bizzarri, 1990) o *Statut: Saisonnier* (A. Mayenfisch, 2003).

¹⁴ Estas declaraciones las hizo en el coloquio posterior al pase televisivo del film *2 francos, 40 pesetas* en el programa *Versión Española* de Radio Televisión Española, el día 13 de marzo de 2015.

Sankt Gallen, pues su infancia allí fue maravillosa y lo difícil fue adaptarse de nuevo a España, una vez volvieron. Pero tampoco es baladí que sostenga que aquello que le condujo a realizar este film fue la gran presencia de inmigrantes en España y el ver cómo estos eran rechazados por buena parte de la población, pues creía que implicaba olvidar la historia (Moyano, 2016).

Y si bien en el primer film el desencanto que provoca el retorno resulta esencial, la acción del segundo acontece seis años después de ese regreso, en 1974, cuando el hijo del protagonista, que ya tiene dieciocho años, decide marcharse de vacaciones a Suiza para asistir al bautizo del segundo hijo de Carlos, el amigo que se marchó con Martín y que enraizó en el país. Finalmente, toda la familia decidirá regresar a ese pueblecito en el que vivieron, Uzwill, aunque ahora sus vidas son distintas, como también lo son la economía suiza y la española. En ese sentido, en esta propuesta se alude a temas como las iniciativas de Schwarzenbach y el clima xenófobo del momento, así como hay una secuencia en la que se presenta a un grupo de italianos, quienes no han vivido una experiencia migratoria exitosa, y Carlos le explica a Martín que ahora le costaría mucho encontrar trabajo en Suiza, no sólo por su edad sino también porque antes le darían el puesto a un suizo.

A pesar de que no lo realice un cineasta que haya protagonizado la emigración, a propósito de Suiza, la xenofobia y la inmigración no podemos dejar de citar el film de ficción *El techo del mundo* (F. Vega, 1994), coproducción hispano-franco-suiza cuya atención recae en la idea de ser extranjero o en la pertenencia a un país, así como también se consideran la xenofobia y el racismo. Tomás, el protagonista, vive en Ginebra junto a sus dos hijas, Marie y Thérèse, y trabaja en una obra. Su padre fue un guerrillero de los montes de León y él es un hombre de izquierdas. Sin embargo, sufre un accidente en el trabajo y pierde la memoria, de modo que ahora tiene unas ideas completamente distintas a las que antes defendía y es racista. Para que la recupere, Marie decide que emprendan un viaje a España para que así vea a su hermano y transite por los lugares de su memoria. Si bien no la recuperará, sí que conocerá a un inmigrante subsahariano y sus apriorismos cambiarán por completo. Se teje, por tanto, una conexión entre la emigración política de antaño, sus vivencias como extranjero en Suiza y la inmigración de los años noventa. La génesis del film ya aparece muy bien desarrollada en la publicación del guion (Llamazares y Vega, 1998), señalemos aquí únicamente que la propuesta tuvo como detonante la lectura del libro *El río del olvido*, de Julio Llamazares (Llamazares, 1990), pues de él Felipe Vega obtuvo no sólo las descripciones de los parajes de León sino también la idea “El paisaje es memoria”, factor motriz de la película, y el propio Llamazares intervino en la escritura del guion. Pero en este artículo nos interesa recalcar en la condición de obrero y socialista de Tomás. Por ello, señalaremos que el largometraje comienza con el protagonista que acaba de nacionalizarse suizo y precisamente la relevancia de pertenecer a un país o a ninguno será uno de los temas que aparecerá en repetidas ocasiones. Es por ello que Tomás se reúne con sus compañeros y brindan con champán, evidenciándose que él trabaja como jefe en una obra y tiene a su cargo a numerosos inmigrantes. También el protagonista les dirá a sus hijas que a su padre no le hubiera gustado en absoluto ese cambio de nacionalidad, pues a su entender uno sólo podía ser de un país y era necesario no ser de ningún sitio cuando no se podía ser del que a uno le corresponde. Una de sus hijas le responde que ya nadie piensa de este modo y se pone en marcha una conversación sobre qué implica ser socialista a día de hoy, llegando a afirmar la joven que ahora mismo ya no existe el socialismo, de tal modo que se aborda el cambio de parecer político de las nuevas generaciones. Incluso se

discuten, porque Tomás indica que sólo le preocupa la seguridad y el dinero y su hija le recrimina que habla como una multinacional, a lo que él le espeta lo siguiente:

¡Tú que vas a ver...! ¡Hostias, que vas a ver! ¡Se es como se es! ¡Y si se dice que se es de izquierdas, se es...! ¡A mi 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.

Tras este breve *excursus*, refirámonos brevemente a la tercera generación, pues como apuntábamos anteriormente, los nietos de quienes partieron por razones políticas han tomado un papel muy activo en la recuperación de la memoria de sus abuelos y eso ha tenido un impacto significativo en el ámbito documental, mientras que no podemos decir lo mismo en el caso de la emigración económica. Evidentemente eso se debe a una cuestión generacional, pues estos son más jóvenes que los nietos de exiliados. Sin embargo, sería ciencia ficción afirmar que en los próximos años se van a producir más films que lo aborden, pero sí sostenemos que, a causa de la actual emigración de jóvenes españoles hacia Europa por causas laborales, se están realizando propuestas que acercan estos emigrantes a la generación de sus abuelos.

Naturalmente el contexto es muy distinto y la noción de clase obrera ha quedado sustituida por aquella de precarización o de falta de oportunidades de los jóvenes españoles ampliamente formados que no encuentran en sus fronteras los empleos que les corresponden, pero tal asimilación la podemos encontrar, por ejemplo, en una realización de ficción como es *Perdiendo el Norte* (N. G. Velilla, 2015) o en un documental como *En tierra extraña* (I. Bollaín, 2014). Incluso en films que desarrollan tramas sobre la inmigración actual hacia España se alude a que anteriormente eran los españoles quienes se iban, piénsese al respecto, por ejemplo, en *Poniente* (Ch. Gutiérrez, 2002). También algunos documentales recientes que se han aproximado a las emigraciones acontecidas durante el franquismo han ofrecido interesantes acercamientos a las condiciones laborales, de vivienda o de integración en el país de acogida, caso de *El tren de la memoria* (M. Arribas y A. Pérez, 2004).

CONCLUSIÓN

La representación cinematográfica de la emigración y de la condición obrera de los sujetos migrantes es una cuestión profundamente compleja y poliédrica. Y así es porque, como hemos visto, depende de múltiples variables. Estas las podemos distinguir en los ejes tiempo y espacio. El primero se refiere a una doble temporalidad, es decir, en qué momento histórico se representa el movimiento migratorio, si durante el periodo franquista o posteriormente, pues lógicamente había una serie de asuntos que no podían tratarse durante la dictadura en tanto que evidenciaban carencias económicas del Estado y, en cambio, a partir de la democracia comenzaron a aparecer en las pantallas, pero también remite a si los hechos que se presentan son contemporáneos a los eventos o se trata de reconstrucciones históricas. A lo largo de este artículo hemos aludido a propuestas que corresponden a estas distintas tipologías y se ha podido advertir de qué manera, un mismo tema, se aborda con fines o perspectivas muy distintas.

El segundo eje al que nos hemos referido, el geográfico, es el que tiene que ver con si los films son producciones españolas, es decir, correspondientes al país emisor, o bien si pertenecen

a los países receptores, pues también estos tuvieron mayores posibilidades para tratar este tema y por ello, las imágenes que muestran contrastan poderosamente con las que nos ofrece el cine español franquista, pues ya hemos destacado, a partir la revista *Imágenes*, cuál fue la imagen oficial que se quiso imponer.

A todo ello, deberíamos añadir una zona intersticial como es el terreno de las realizaciones producidas al margen de la industria, pues son aquellas en las que se abordaron temas en una etapa, la dictatorial, en la que era imposible exponerlos en las pantallas, de ahí que hayamos aludido a films como el de Jacinto Esteva, que ahonda en las causas que provocaron la emigración y en el problema de la vivienda, o bien los mítines de partidos, que permiten tomar el pulso a cómo vivía la militancia española los hechos acaecidos en la península y eliminar la idea del exilio y la emigración económica como dos categorías estancas. Y, en todas las propuestas, nos damos cuenta de cómo el ámbito laboral y la cuestión obrera son temas fundamentales y especialmente complejos en tanto que, como bien plantea el mencionado film “L'oncle Salvador” (A. Gatti, 1975-1977), su identidad no puede definirse en base a un solo concepto, pues son migrantes y son obreros.

Asimismo, otra idea fundamental es, como hemos podido observar, la cuestión de quién toma la cámara y si existen films dirigidos por la propia comunidad emigrante, pues eso implicaría poder referirnos a la autorrepresentación y si tienen o no capacidad para acceder al discurso público. Ya hemos visto que, efectivamente, existen algunos materiales, aunque son pocos los que conservamos, y en ningún caso estaban pensados para que tuviesen un impacto en la sociedad o para denunciar ningún asunto, sino que derivan de filmaciones de fiestas o eventos celebrados en Casas de España o bien también hay algunos del ámbito privado y familiar, de modo que su recorrido era únicamente interno y de interés para el propio núcleo de emigrantes. Por ello, más que de la primera generación, tenemos filmaciones de la segunda que desean abordar la memoria de los padres y el problema identitario que sufren en tanto que hijos de estos, así como, naturalmente, también hay muchas otras realizadas por directores que no han experimentado personalmente este fenómeno.

Por otra parte, también todos estos films permiten ver los espacios de este colectivo, la relevancia de congregarse, el rol que desempeñó la vida asociativa o la cuestión sindical. No menos importante es constatar cómo la emigración actual de jóvenes rumbo a otros países europeos para encontrar trabajo o ejercer profesiones que correspondan a su formación académica, está reactivando el querer mostrar este episodio y, a menudo, se asimila o se pone en paralelo en las diversas propuestas la emigración de los abuelos y de los nietos, a pesar, evidentemente, de la gran diferencia contextual entre una y otra. Asimismo, la inmigración también ha avivado esta cuestión, pues para intentar combatir discursos xenófobos se ha recurrido, en algunos casos, a mostrar que antaño fuimos nosotros quienes emigramos. Y, como ya hemos ido señalando, la cuestión obrera es sustancial en estos títulos, dada la riqueza poliédrica identitaria de los sujetos migrantes.

BIBLIOGRAFÍA

- ASIÓN SUÑER, Ana (2018). *Cuando el cine español buscó una tercera vía*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BABIANO, José. “Les ouvriers ont une patrie: immigration espagnole et associationisme ethnique”. *Migrance*. Hors série (2007): 79-87.
- BABIANO, José y FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana. “Emigración y articulación de la clase trabajadora durante la dictadura franquista”. *Estudios de la Fundación 1º de Mayo* 1 (2009).
- BENET, Vicente. “La imagen de Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política”. *Iberic@/4* (2013): 41-52.
- BENET, Vicente. “Usos mediáticos del carisma de Dolores Ibárruri en los inicios de la Transición”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 22, 1 (2016): 77-99.
DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52583.
- DUPLAN, Antoine (2014). “Fernand Melgar, nuestro hermano humano”. AA.VV. (ed.). *Fernand Melgar. Ciné-Portrait*. Ginebra: Swiss Films.
- FARGIER, Jean-Paul. “Entretien avec Hélène Châtelain”. *Cahiers du Cinéma* 287 (1978): 42-49.
- FARGIER, Jean-Paul; BEAUVIALA, Jean-Pierre; LE PÉRON, Serge y TOUBIANA, Serge. “Entretien avec Armand Gatti et Hélène Châtelain”. *Cahiers du Cinéma* 285 (1978): 23-30.
- FELTRINELLI, Carlo (2001). *Senior Service. Biografía de un editor*. Barcelona: Tusquets.
- FERNÁNDEZ, Ángel M. (2007). *Roberto Bodegas. El oficio de la vida. Los oficios del cine*. Arnedo: Ediciones Aborígen.
- FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (ed.) (2010). *Gente que se mueve. Cultura política, acción colectiva y emigración española*. Madrid: Fundación 1º de Mayo, Ediciones GPS.
- GOYTISOLO, Juan (1960). *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, Juan (1962). *La Chanca*. Paris: Librairie Espagnole.
- GOYTISOLO, Juan (1999). *En los reinos de Taífa*. Madrid: Alianza.
- GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el Franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Edicions 62.
- GUBERN, Román (1976). *Cine español en el exilio. 1936-1939*. Barcelona: Lumen.
- GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso, 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- HATZFELD, Nicolas (2011). “Entretien avec Stéphane Gatti, 29-09-2010”. AA.VV. (ed.). *Une expérience de vidéo*. Paris: Éditions Montparnasse: 40-50.
- HERBERT, Ulrich (2001). *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge*. Múnich: C.H. Beck.
- HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo: Cine español. 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVEC), Filmoteca Española ICAA/Ministerio de Cultura.

- HERNÁNDEZ, Marta (1976). *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.
- HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel y PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.) (2012). *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Siglo XXI.
- LILLO, Natacha (2001). *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.
- LILLO, Natacha (2004). *La Petite Espagne de la Plaine-Saint-Denis, 1900-1980*. Paris: Autrement.
- LILLO, Natacha (2010): "La politique, facteur d'intégration ? L'exemple des exilés et des immigrés espagnols communistes en France". González-Bernaldo, Pilar; Martini, Manuela y Pelus-Kaplan, Marie-Louise. *Étrangères et Sociétés. Représentations, coexistances, interactions dans la longue durée*. Paris: Presses Universitaires de Rennes: 163-176.
- LLAMAZARES, Julio (1990). *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral.
- LLAMAZARES, Julio y VEGA, Felipe (1998). *El techo del mundo. Le toit du monde*. Zaragoza: Las Tres Sorores.
- MAHNIG, Hans (dir.) (2005). *Histoire des politiques de migration, d'intégration et d'aile en Suisse deouis 1948*. Zurich: Seismo.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto. "Contra las convenciones narrativas". *Nuestro Cine* 95 (1970): 63.
- MILLS-AFFIF, Édouard (2004). *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.
- MONTERDE, José Enrique (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.
- MOYANO, Eduardo (2005). *La memoria escondida. Emigración y Cine*. Madrid: Tabla Rasa.
- MOYANO, Eduardo (2016). *La piel quemada*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- PARÉS, Luis E. (2011). *Notes sur l'émigration – Espagne 1960. Apunts per una pel·lícula invisible*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Sala d'Art Jove.
- PIÑOL LLORET, Marta (2015). "La representación del exilio republicano en los largometrajes españoles". Castán Lanaspá, Javier; Pérez de Castro, Ramón y Fiz Fuertes, Irune R. (ed.). *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 de la Universidad de Valladolid: 241-246.
- PIÑOL LLORET, Marta (2016). "Els moviments migratoris en el cinema català: identitats i processos d'integració". Rodríguez Granell, Ana (ed.). *Identitats en conflicte en el cinema català*. Barcelona: Editorial UOC: 75-96.
- PIÑOL LLORET, Marta (2017). *Cine y movimientos migratorios: La representación del exilio y la emigración económica española hacia Europa (1939-2016)*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Tesis doctoral.

PIÑOL LLORET, Marta. “L’emigració española vers Europa a través del cinema: entre la realitat i la ficció”. *Segle XX: Revista catalana d’història* 11 (2018a): 63-86.

DOI: 10.1344/segleXX2018.11.5.

PIÑOL LLORET, Marta (2018b). “El exilio republicano y la disidencia tardofranquista con destino a Europa en el cine español: aproximaciones críticas desde el interior y desde el extranjero”. Manonelles, Laia y Ramírez, Víctor (eds.). *Subversió artística en règims totalitaris i altres formes d’intervencionisme estatal*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears: 135-154.

PIÑOL LLORET, Marta. “El retorno de los exiliados republicanos en el cine español: ¿sumisión, disidencia o nostalgia?”. *Arkadin* 7 (2018c): 110-121.

PIÑOL LLORET, Marta (2020a). *Con las maletas a otra parte. Representaciones cinematográficas de la emigración española hacia Europa*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones. En prensa.

PIÑOL LLORET, Marta (2020b). *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los diversos exilios españoles (1939-2016)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. En prensa.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la ‘gauche divine’*. Barcelona: Anagrama.

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2009). “Imaginaris de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias”. Hernández Borge, Julio y González Lopo, Domingo L. (ed.). *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: 61-74.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. “Santiago Carrillo 1971. Políticas en transición y transferencia”. *Kamchatka* 4 (2014): 165-188.

SCHOR, Ralph (1996). *Histoire de l’immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*. Paris: Armand Colin.

TORRELL, Josep. “El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo”. *El Viejo Topo* 281 (2011): 56-62.

TUR, Bruno (2014). *L’immigration espagnole à Paris dans les années 1960: discours, représentations et stéréotypes*. Paris: Université Paris 10 (Nanterre). Tesis doctoral.

FILMOGRAFÍA:

ARRIBAS, Marta y PÉREZ, Ana (2005). *El tren de la memoria*. España: Producciones La Iguana, Oasis.

BARBA I MASAGUÉ, Carles (1964). *Aspectos y personajes de Barcelona*. España: Carles Barba i Masagué.

BARBA I MASAGUÉ, Carles (1964). *Tic-Tac de la ciudad*. España: Carles Barba i Masagué.

BARBA I MASAGUÉ, Carles (1967). *Distància 200 metres*. España: Carles Barba i Masagué.

BARBA I MASAGUÉ, Carles (1967). *Dues processons*. España: Carles Barba i Masagué.

- BEHAT, Gilles (1996). *Une mère en colère*. Francia: Société Française de Production (SFP), Tanaïs Productions.
- BIZZARRI, Álvaro (1970). *Lo stagionale*. Suiza: Cinema Independente.
- BIZZARRI, Álvaro (1974). *Il rovescio della medaglia*. Italia: Cinema Independente.
- BIZZARRI, Álvaro (1990). *Touchol*. Suiza: Cinema Independente.
- BLANQUER I PANADÈS, Joan (1950). *El nostre pà de cada dia*. España: Joan Blanquer i Panadès.
- BODEGAS, Roberto (1970). *Españolas en París*. España: Agata Films.
- BOLLAÍN, Icíar (2014). *En tierra extraña*. España: Tormenta Films, Turanga Films.
- BOZZI, Robert (1970). *Les immigrés en France: le logement*. Francia: Dynadia, Commission de la main d'œuvre immigrée du Parti Communiste Français.
- BOZZI, Robert (1995). *Les gens des baraques*. Francia: Périphérie Production, La Sept-Arte, JBA Production.
- CHALONGE, Christian de (1967). *O'salto*. Francia: Fildebroc Productions, Les Productions Artistes Associés.
- CHEVALIER, Pierre (1964). *Clémentine chérie*. Francia: Cineurop Production, Filmmerc, Aron Film.
- COLLARO, Stéphane (1985). *La famille Bargeot*. Francia: TF1, SFP.
- DISERENS, Jean-Claude (1960). *Les saisonniers*, del programa *Continents sans visa*. Suiza: Radio Télévision Suisse (RTS).
- DOMINICE, Katharin y PETER, Luc (2010). *Les années Schwarzenbach*. Suiza: Connaissance 3.
- DUBREUIL, Jeanne y THOMAS, Claude (1962). *Les employés de maison: l'Espagne à Paris*. Francia: ORTF1.
- DUFOUR ANDÍA, Alfonso (2007). *Camino a casa*. España: RTVE.
- ESTEVA, Jacinto y BRUNATTO, Paolo (1960). *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*. España: Jacinto Esteva, Paolo Brunatto.
- GATTI, Armand (1969). *Der Übergang über den Ebro*. Alemania: Süddeutscher Rundfunk (SDR).
- GATTI, Armand (1975-1977). "L'oncle Salvador". *Le lion, sa cage et ses ailes*. Francia: INA, Les Voyelles, Le Centre d'action culturelle de Montbéliard.
- GATTI, Armand (1977-1979). *La Première Lettre*. Francia: INA, Les Voyelles, L'Isle d'Aveau Animation.
- GATTI, Armand y JOFFROI, Pierre (1961). *L'enclos*. Francia, Yugoslavia: Clavis Films, Triglav Film.
- GORETTA, Claude (1962). *Pour vivre ici / Saisonniers d'Espagne*. Suiza: Radio Télévision Suisse (RTS).
- GUTIÉRREZ, Chus (2002). *Poniente*. España: Olmo Films, Ambroto Audiovisual.
- HERNÁNDEZ, A. y MAS, V. (1988). *Destino Holanda*. España: Instituto Español de Emigración (IEE).

- IGLESIAS, Carlos (2006). *Un franco, 14 pesetas*. España: Adivina Producciones, Drive Cine, Televisión de Galicia.
- IGLESIAS, Carlos (2008). *Un Euro, 3'60 Lei*. España: Un Franco 14 pesetas.
- IGLESIAS, Carlos (2010). *Ispansi*. España, Suiza: Télévision Suisse-Romande (TSR), Maestranza Films.
- IGLESIAS, Carlos (2014). *2 Francos, 40 pesetas*. España, Suiza: Dschoint Ventschr Filmproduktion AG, Gonafilm.
- LE GUAY, Philippe (2010). *Las chicas de la sexta planta* (Les femmes du 6ème étage). Paris: Vendôme Production, France 2 Cinéma, SND Films.
- LUNTZ, Edouard (1960). *Les enfants des courants d'air*. Francia: Le Film d'Art.
- MAYENFISCH, Alex (2003). *Statut: Saisonnier*. Suiza: TSR.
- MELGAR, Fernand (1994). *Album de famille*. Suiza: Climage, Télévision Suisse-Romande (TSR).
- MEYER, Paul (1960). *Déjà s'envole la fleur maigre*. Bélgica: Les Films de l'Eglantine.
- MIHURA, Jerónimo (1948). *En un rincón de España*. España: Emisora Films, Procisa.
- MIZRAHI, Moshe (1971). *Les stances à Sophie*. Francia, Canadá: Les Films de la Licorne, Saroy Films.
- MOCKY, Jean-Pierre (1982). *Y a-t-il un français dans la salle?*. Francia: Belstar Productions, M. Films, Marianne Productions.
- MOLINARO, Édouard (1971). *La mandarine*. Paris: Franco-London Films, Filmes Cinematografica, Produzione Aldebaran.
- MONTOYA ARTEABARO, Ainhoa (2006). *Die vergessene Generation. Die Erste Generation Spanier/innen in Hamburg / La generación olvidada. La primera generación de españoles/as en Hamburgo*. Alemania: Ainhoa Montoya Arteabaro.
- MONTOYA ARTEABARO, Ainhoa (2008). *Hotel Migration. Auf Reise Richtung Rente / Hotel migración. Un viaje hacia la jubilación*. Alemania: Ainhoa Montoya Arteabaro, Dirección General de Emigración.
- MONTOYA ARTEABARO, Ainhoa (2011). *Auf vielen stühlen. Ein Leben in Deutschland / Sobre varias sillas. Una vida en Alemania*. Alemania: Dirección General de la Ciudadanía Española en el Exterior.
- NO-DO. Entregas nº 1047B (28-01-1963), nº 1193A (15-11-1965), nº 1397A (13-10-1969), 1398B (20-10-1969), nº 1598B (20-08-1973). España: Productora Noticiarios y Documentales Cinematográficos "NO-DO".
- NO-DO. *Imágenes*, entrega "Trabajadores españoles en Alemania" (01-03-1963). España: Productora Noticiarios y Documentales Cinematográficos "NO-DO".
- OLIVARES, Antonio y OLIVARES, Killy (1997). *En attendant la neige*. Francia: Sagunto Films.

- PORTABELLA, Pere; DURÁN, Carles, ESTEBAN, Manuel y DORNÉS, Brigitte (1971). *Mitin de Montreuil*. Francia, España: Colectivo Dynadia.
- ROHRBACH, Willy (2004). *Plans Fixes – Pilar Ayuso, militante immigré*. Suiza: Plans Fixes.
- ROVIRA BELETA, Francisco (1963). *Los Tarantos*. España: Tecisa, Films Rovira Beleta.
- RUIDO, María (2002). *La memoria interior*. España: Hangar, Ministerio de Educación y Cultura.
- S/N (1947): *Meeting à Toulouse en présence de Dolores Ibarruri*. Francia: s/p.
- S/N (1947): *Meeting de la Pasionaria* (1947). Francia: s/p.
- S/N (1996): *Somos diferentes, somos iguales. Trabajadores más allá de las fronteras*. España: Cite.
- S/N (1999): *Premios a la solidaridad*. España: Comisiones Obreras.
- SEILER, Alexander J.; GNANT, Rob y KOVACH, June (1964). *Siamo italiani*. Suiza: Seiler Gnant.
- SENSIER, Sophie (2006). *Petite Espagne*. Francia: Yenta Production, Images Plus.
- SOLER, Llorenç (1966). *Será tu tierra*. España: Filmagen para el Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona.
- SOLER, Llorenç (1967). *52 domingos*. España: Filmagen.
- SOLER, Llorenç (1969). *El largo viaje hacia la ira*. España: Llorenç Soler.
- SOUÉF, Claude (1975). *Le long voyage d'Esperanza*. Francia: Office National de Radiodiffusion Télévision Française, INA.
- TRILLAT, Marcel; VARIOT, Frédéric (1970). *Étranges étrangers*. Francia: Scopcolor, Crepac.
- VEGA, Felipe (1994). *El techo del mundo*. España: Roehrich y asociados, Marea Films.
- VELILLA, Nacho G. (2015). *Perdiendo el Norte*. España: Producciones Aparte, Atresmedia Cine.