

La emigración en cine del franquismo: educar una mirada crítica, feminista

María Engracia Martín Valdunciel

(Universidad de Zaragoza)

Resumen

La emigración ha sido un tema poco frecuentado por el cine español a pesar de constituir un fenómeno que afectó a miles de españoles y españolas a lo largo del siglo XX.

Probablemente, esa ausencia, sobre todo a partir de los años cuarenta, no sea ajena a su relación directa con la dictadura fascista que devastó social política y culturalmente al país a lo largo de varias décadas. Hay algunas muestras que representan la emigración interna durante el franquismo (*Surcos*, 1951, de Nieves Conde o *La piel quemada* (1967) de Josep Maria Forn), menos películas que traten la emigración a Europa. Como veremos, en los sesenta, de la mano de los tecnócratas del Opus Dei, España entraba en los circuitos capitalistas internacionales y promocionaba la salida de mano de obra como mecanismo de obtención de divisas; el consumo formaba parte de la vida de la gente y la entrada de turismo estaba modificando las costumbres y poniendo en jaque el nacionalcatolicismo que ahormaba las costumbres. Eran otros tiempos y el franquismo, amén de sobrevivir, buscaba legitimarse promoviendo el consumo y el aumento del nivel de vida. Pues bien, el cine, esa poderosa fábrica de imaginarios, procuraba ofrecer cierto lavado de cara y una imagen más presentable del país. Faltaban apenas unos años para el lento declive y la muerte de Franco y la dictadura se encontraba en fase terminal pero continuaba el control social, político o cultural. En ese contexto, ¿cómo articular filmes que trataran la salida de españolas y españoles para poder sobrevivir en el exterior y que sortearan la férrea censura? ¿Podían construirse relatos sobre la emigración sin aludir a la brutal represión y a la miseria económica, cultural, educativa, etc., en las que el franquismo sumió al país?

Palabras clave

Emigración; franquismo; desarrollismo; cine; androcentrismo; feminismo

1.- Cine y desarrollismo

Comenzamos dando unas breves pinceladas sobre la emigración en el desarrollismo español para contextualizar los filmes objeto de análisis. Para ello hay que retrotraerse al final de la II GM: mientras una Europa destruida obtuvo la ayuda del Plan Marshall e inicia el despegue del "milagro económico", la España de la dictadura franquista permaneció aislada de la comunidad internacional, arruinada por la guerra y la miseria de la autarquía. Así, no será

hasta el Plan de Estabilización cuando el país se abra a los flujos de capital internacional y se inicien procesos de industrialización, urbanización y creación de un mercado laboral en los que la emigración fuera de nuestras fronteras —aunque también la interna—tuvo un importante protagonismo. Primero porque la dictadura se liberó de la presión de miles de trabajadores que el mercado nacional era incapaz de absorber y, también, porque devino importante fuente de divisas. Sin duda, la emigración fue un fenómeno poliédrico que tuvo causas y consecuencias de naturaleza económica, política y social que afectó de forma directa a más de dos millones de personas que salieron de nuestro país¹

La Administración franquista promovió, e intentó controlar, todas las fases del proceso migratorio —entendido como una política de exportación de mano de obra enmarcada en acuerdos de carácter comercial con los países de acogida— y asistir a los emigrantes en los países europeos, sosteniendo la idea del retorno por el beneficio económico que suponía para el país. El régimen aspiraba también a que los emigrantes no se *contaminaran* de virus democráticos. Mientras, los países europeos se movieron entre la asimilación y la preferencia por la rotación de mano de obra extranjera. Los estudios muestran que, pesar de los cauces legales establecidos, la emigración irregular duplicó las cifras de la emigración regulada por el IIE², como se refleja en los filmes seleccionados. Una burocracia farragosa, escasa agilidad, cierto control, etc., no suponían ventajas notables respecto a la emigración irregular, de forma que tanto empresas extranjeras como los y las emigrantes los evitaban. Por consiguiente, muchos y muchas se sirvieron de las redes sociales —amigos, parientes, convecinos, etc.,— construidas por los emigrantes pioneros para llegar a Europa³. La irregularidad de entrada de los trabajadores significaba clandestinidad, es decir, implicaba precariedad laboral y ausencia de derechos elementales, una situación muy presente en aquellos países que apostaban por la rotación de mano de obra (como Alemania o Suiza).

1 Los aspectos generales de este apartado siguen a José BABIANO y Ana FERNÁNDEZ ASPERILLA: *La patria en la maleta. Historia social de la emigración española a Europa*, Madrid, Fundación 1º de Mayo. Ediciones GPS, 2009. Ana FERNÁNDEZ ASPERILLA. "La emigración como exportación de mano de obra: El fenómeno migratorio a Europa durante el franquismo". *Historia Social*, 30, (1998), pp. 63-81. Sonia MARTÍN PÉREZ. *La representación social de la emigración española a Europa (1956-1975): el papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Ministerio de Empleo y Seguridad Social, 2012.

2 El Instituto Español de Emigración, 1956, dependiente del Ministerio de Trabajo.

3 Especialmente relevante es el caso de Francia donde residían casi doscientos noventa mil españoles, según el Censo francés de 1954. En 1968, había crecido por encima de las 607.000 personas. José BABIANO Y Sebastián FARRÉ. La emigración española a Europa durante los años sesenta: Francia y Suiza como países de acogida. *Historia Social*, No. 42 (2002), pp. 81-98.

¿Por qué los flujos migratorios? En realidad, a lo largo del siglo XX las razones para salir fuera del país fueron múltiples y se entrecruzan: en los cuarenta predomina el exilio republicanos tras la guerra; a partir de los años 50, en que entra en declive la importante emigración que se había dirigido hacia América, la salida de trabajadores, que tiene tintes económicos, se solaparía con el exilio de disidentes políticos.

En general, la escasa cualificación profesional de la mano de obra —como se evidencia en las películas objeto de análisis— significaba que en los países de destino los emigrantes desarrollaban los trabajos más desvalorizados (industria, construcción, hostelería, servicio doméstico, etc.). Eran empleos duros, con intensos ritmos de trabajo, sujetos a turnos, etc. Las condiciones de alojamiento fueron muy precarias, de hacinamiento o directamente indignas. Por lo que respecta al sindicalismo, las posiciones de trabajadores y sindicatos del país de acogida oscilaron entre la defensa de la mano de obra nacional (la extranjera era utilizada por la patronal como *ejército de reserva* para presionar la bajada de salarios) o la solidaridad con los trabajadores extranjeros. Teniendo en cuenta las características de la estancia en Europa, el desconocimiento del idioma y el trabajo intensivo, la afiliación sindical de los extranjeros fue relativamente baja, lo que no quiere decir que los trabajadores y trabajadoras no se movilizaran en defensa de sus derechos.

En los países de llegada (Francia, Alemania y Suiza, principalmente) jugaría un papel importante el asociacionismo como medio de adaptación al país. La dictadura había previsto diferentes medios para canalizar asistencia a los emigrantes (y también formas de control), entre ellos, Misiones Católicas o revistas, como “Carta de España”. Así, como veremos se refleja en los filmes, los Hogares, Asociaciones y Centros de españoles, muy frecuentados, reforzaron lazos identitarios. Por otra parte, el movimiento asociativo más crítico con el franquismo, promovido por los grupos de oposición antifranquista (PCE, UGT, JOC) y los partidos progresistas o de izquierda autóctonos, se movilizaría, sobre todo, a partir de los años 60. No por casualidad, este tipo de movilización está ausente de los filmes que analizaremos. Por otra parte, la estancia en Europa supuso para muchos emigrantes un periodo de aprendizaje democrático, a pesar de la política de los Centros españoles —basada en religión, fútbol y pasodobles— que concitaban cierto gregarismo en ciudades que podían resultar hostiles a los y las emigrantes. A partir de la crisis de 1973 prevalece el retorno, propiciado por un clima adverso que favorece económicamente a quienes vuelven.

Para adentrarnos en este tema, hemos seleccionado dos películas que tuvieron éxito de público y un gran impacto social que abordan la emigración. Una tiene como protagonistas un

grupo de hombres (*Vente a Alemania, Pepe*) y otra se centra en la vida de un elenco de mujeres (*Españolas en París*). Una está tratada en clave de comedia y otra pertenece a ese híbrido denominado "tercera vía". Ambas se estrenaron en 1971 y las dos obtuvieron éxito de taquilla, por tanto tuvieron presencia en la sociedad e influencia en la configuración de las mentalidades y comportamientos de los y las españolas de la época. Dada su probada repercusión social, nos importa conocer cómo se desarrolla el discurso cinematográfico de los textos fílmicos seleccionados y en concreto analizar que propuestas sociales y políticas lanzaban al gran público de los años 70. Además, teniendo en cuenta la estructura patriarcal de la industria cinematográfica y la perspectiva androcéntrica de la ficción audiovisual⁴, queremos preguntarnos, también, desde una óptica democrática e igualitaria, cómo se articulaban las relaciones entre los sexos. Para ello vamos a analizar los personajes masculinos y femeninos y cómo se representan mujeres y hombres: qué roles se sugieren para unas y otros, quienes son protagonistas — los ejes de la narración— o bien qué papeles son secundarios. Nos interesa averiguar también los valores que transmiten las cintas y hasta qué punto el discurso cinematográfico cuestiona o es funcional al franquismo.

2.- *Vente a Alemania, Pepe* (1971)

Se trata de un film dirigido por Pedro Lazaga con guión de Vicente Escribá y Vicente Coello. El director había conseguido un éxito con una cinta sobre la emigración interior —*La ciudad no es para mí*, 1966— en la que contraponía la paz y la camaradería de una comunidad rural —convenientemente custodiada por la Iglesia— frente a las tentaciones y peligros de la gran ciudad. El film estuvo protagonizada por el popular Paco Martínez Soria —en un papel arquetípico de paleta noblote— en el que se ponían de manifiesto los valores del nacionalcatolicismo, familia, moral, orden⁵. Con *Vente a Alemania, Pepe*, 1971, Lazaga recurre a la misma temática, mantiene tesis similares —referidas en este caso a la emigración a Europa—y utiliza idénticos códigos de comedia ligera dirigida al gran público, que tanto rédito le habían producido.

Todo film recurre a técnicas de indentificación del espectador con los personajes de cara a empatizar y hacer llegar un mensaje, un punto de vista sobre la realidad, de manera eficaz. En

4 Pilar AGUILAR CARRASCO. *El cine, una representación patriarcal del mundo. Género y comunicación*. Juan F. PLAZA SÁNCHEZ, Carmen DELGADO (coord.), 2007, pp. 129-147. Fundamentos.

5 Lazaga dirigiría al mismo actor-fetichista en *Estoy hecho un chaval*, 1976, una deleznable cinta en la que, nuevamente, abordaba el tema de la emigración, aunque de modo tangencial, para glosar las bondades patrias y a mayor gloria de las trasnochadas políticas natalistas del franquismo.

este caso, la selección de A. Landa o M. Sacristán, dos actores que se identificaban con el "español medio", —claro destinatario del film, por otra parte— sirven en la película a tal objetivo. Cualquier "Pepe" podía ser receptor del mensaje: cualquier español era invitado a vivir la experiencia que la película narra atendiendo a ese directo vocativo del título. La película, al tiempo que convoca la salida del país, lanza sin tapujos el mensaje de las bondades de la España franquista frente a todo lo extranjero. Para ello, Lazaga vuelve al uso de contrastes. Desde el inicio, secuencias e imágenes casi idílicas de la vida de pueblo se contraponen a un montaje de planos ágiles —que agobian al pueblerino y la mirada del espectador— con letreros incomprensibles, tráfico estruendoso, relojes marcando el ritmo productivo, etc., metáfora de una tecnificada e inhumana ciudad alemana. Como vemos, el punto de partida no es una de las múltiples barriadas de infraviviendas que circundaban las grandes ciudades, debido a la emigración interior — que pondrían en evidencia el desastre social y la miseria de la dictadura— sino el mundo rural, símbolo de una España que había celebrado hacía apenas unos años los "25 años de paz".

Mujeres y dinero como reclamo

Por de pronto, los ejes narrativos indiscutibles de la cinta son hombres (las mujeres figuran como complemento, novia de, madre de, etc., que esperan, que escriben cartas, etc., son seres vicarios). En concreto, el protagonista, ya está especificado en el título: Pepe (Alfredo Landa) es "un buen chico" con novia, Pilar, (Tina Sáinz) que, aunque desarrolla varios trabajos, vive con sosiego en un pueblo aragonés; no obstante, aspira a progresar. El desarrollismo no ha empañado el poder de la Iglesia y de la moral católica como base de convivencia : en las primeras escenas ya se pone de manifiesto su presencia en la comunidad, amén del cura correspondiente pastoreando el rebaño. La celebración de la misa, que congrega al vecindario, es la manera en la que Angelino, que retorna al pueblo de vacaciones, se encuentra con su familia y amigos y da la buena nueva de lo bien que se vive en Alemania. Como se ha avanzado, las conexiones entre amigos y vecinos ponen de manifiesto la importancia del efecto llamada y de las redes familiares o de amistad en el fenómeno emigratorio ¿Cuáles son los señuelos que Angelino exhibe frente a los expectantes "buenos chicos" del pueblo ? Sexo y dinero. "Chavalas" y fortuna. Ambiciones con las que sueñan el grupo de paletos que, con sus boinas caladas, ocupan el bar local, contemplando babosos una pantalla de tv en la que aparecen vedettes, imágenes que delatan sus anhelos. Aspiraciones, por otra parte, con las que se podía identificar el español medio, el espectador medio, en una España que tenía el reto de conjugar desarrollismo y moral tradicional.

La mirada masculina⁶

Decidido a probar fortuna, Pepe llega a Munich de forma irregular e irá tomando conciencia de la dura realidad del emigrante y, por ende, de las bravuconadas de Angelino: sigue con el pluriempleo y además se encuentra incomunicación, soledad ... y la dificultad de hacer realidad su obsesión por las "macizas". ¿Cómo representa la cinta el sexo femenino ? En general, este tipo de comedias tenían una mirada machista de forma que las mujeres son vistas no como sujetos sino como objetos (sexuales) al servicio de los hombres: siempre alegres y dispuestas a sus manoseos, como si no tuvieran otra cosa que hacer⁷. A esta situación contribuye la moral católica dominante que, lejos de considerar a las mujeres seres humanos, las clasifica de forma radical: las decentes (con las que se casa un español) y las *putas*, las *frescas*, las *fáciles*, para divertirse, arquetipo con el se identificaba a las *extranjeras*⁸. La pregunta que surge —clave para un o una historiadora— es qué condiciones sociales, políticas y culturales hacían posible el éxito y la amplia recepción que tuvieron este tipo de filmes, y por tanto su visión del mundo, apolítica, banal, machista... En *Vente a Alemania, Pepe*, se muestra a las mujeres alemanas no como profesionales o trabajadoras, como seres humanos con ambiciones o problemas, sino que la cinta las enmarca en discotecas, bares, etc., ligeras de ropa, desinhibidas y siempre dispuestas a los deseos masculinos ... ¿Acaso Lazaga sugiere que era ese el alcance de la "revolución sexual" de los sesenta en Europa? Esa idea de disponibilidad se evidencia en la película en el caso de dos jóvenes de la pensión Müller: "chicas de alterne", que llegan a casa de noche y no encuentran nada mejor que hacer que iniciar un juego confuso y estúpido con Pepe. La cámara se recrea en bustos, piernas, gestos etc., de las jóvenes y en el goce de Pepe (y del espectador) por manosearlas porque la censura de la época impedía ser más explícito. El sexismo, amén de la doble moral, se ponen de manifiesto también cuando Pilar (Tina Sainz), llega a Munich siguiendo a su novio y pretende formar parte de lo que Lazaga representa como "liberación sexual". Pero eso no es posible en la doble moral católica y patriarcal. En ese caso, el *honor* de Landa entra en juego

6 La (triple) mirada masculina está presente en el film e implica un punto de vista sobre la realidad que cosifica al sexo femenino. Annette KUHN: *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991. Ann KAPLAN: *Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998. M.E. MARTIN VALDUNCIEL. Memoria y educación: la representación de las mujeres en el cine de la transición española. [Congreso Historia con Memoria en la Educación, Pamplona, 2024](#).

7 Véase, por ejemplo, el film *No desearás al vecino del quinto*, de Ramón Fernández, un éxito de taquilla en 1970, en el que los protagonistas se intercambian mujeres como golosinas; un cine que se presentaba, sin embargo, como desenfadado y *aperturista*.

8 La mirada sexista de los filmes de los sesenta- setenta, con el turismo como tema, se evidencia en subproductos protagonizadas por Alfredo Landa, que daría origen a una tendencia conocida como *landismo*.

y corta violentamente los embarullados vuelos de su novia. Así funciona la violencia simbólica: normalizando la jerarquía sexual y el control masculino identificado con "amor", como si fueran la vida misma. Hay otro personaje vicario, jugado por Josele Román, que tiene la función de, amén de evidenciar la capacidad sexual del protagonista, poner de manifiesto el desprecio de éste por las mujeres que no encajan en el ideal de "maciza alemana" fácil y complaciente que ambiciona: es española y, no por casualidad, lo primero que declara al conocerse es que es muy *decente*. Otro personaje femenino, muy secundario, es el de Gemma Cuervo, esposa de Fernando Guillén. Al quedarse embarazada, la pareja decide retornar a España, cumpliendo la prescripción franquista de formar una familia en el país. La única mujer alemana, no asociada a las *frescas y fáciles*, es el ama de llaves de la pensión Müller, una señora que cumple con las labores que, se supone, son propias de su sexo.

Consumo y nacionalcatolicismo

Entre 1960 y 1974, aproximadamente 600.000 españoles fueron a trabajar a Alemania⁹, principalmente a ciudades de relieve. Como era habitual, la mayoría eran hombres jóvenes, sólo un tercio se componía de mujeres. A su llegada, los hombres trabajaban de peones y apenas un 20 % podía aspirar a empleos de obrero cualificado y especialista. Alemania era partidaria de una política temporal y rotatoria de mano de obra. Eso significaba que no se implicaba en la formación de los y las inmigrantes, en la integración social o el reagrupamiento familiar.

Efectivamente, la integración en las sociedades de acogida no eran fáciles. La película muestra la dura realidad de los emigrantes. La precaridad laboral es evidente en el caso de Pepe y sus compatriotas, con varios empleos, trabajos que los autóctonos desechan o jornadas interminables. Por otra parte, si contrastamos con los estudios publicados, la acogedora pensión donde viven los españoles no responde a las precarias condiciones de vivienda y hacinamiento (barracones indignos, a menudo) que tuvieron que sufrir muchos emigrantes. Sí se pone en evidencia la dificultad de comunicación que, en el caso de Pepe, intenta solucionar con astucia para salir airoso; pero, indudablemente, el desconocimiento del idioma llevaba a la guetización de los trabajadores en los Hogares y las instituciones que la administración franquista había previsto. Eran espacios, como se visualiza en el film, con ornamentación ad hoc —símbolos toreros, por ejemplo—, en los que era inevitable el omnipresente fútbol y en

⁹ Antonio MUÑOZ SÁNCHEZ. Una introducción a la historia de la emigración española en la República Federal de Alemania (1960-1980). *Iberoamericana*. N 46, (2012), 23-42.

el que la relación social con los compatriotas reforzaba los valores patrios a través del folclore o la alimentación. El guetto se confronta con la socialización en la comunidad del país: el film refleja una relación casi nula con el entorno, fuera de la laboral; nada se narra de las posibles conexiones con organizaciones sindicales para reclamar mejoras laborales o salariales. O posicionamientos sobre la ausencia de derechos básicos en España, como el juicio de Burgos, 1970, que desató una campaña internacional contra la dictadura franquista.

Como en España en ningún sitio.

Únicamente hay un personaje, D. Emilio (A. Ferrandis), médico (profesión que contrasta con los trabajos de sus compatriotas), un exiliado político de la guerra / dictadura que, según manifiesta, no retorna porque “no tiene un sitio donde volver”¹⁰. Lazaga pasa de puntillas sobre su figura. Es un personaje a quien no se permite expresarse en términos políticos o explicar su estancia de larga data en Alemania. Un papel desdibujado, constreñido a un ser apesadumbrado: es evidente ese perverso reduccionismo en la escena en la que Pepe saca las viandas totémicas del pueblo (chorizo, queso, vino...) y los emigrantes españoles comulgan juntos soñando con la patria lejana. En esa escena de añoranzas, Lazaga no hace alusión a la guerra, la represión o el exilio forzoso. Las imágenes inciden en lo que, en realidad, echa en falta el exiliado... ¡fútbol! Lazaga transmite al espectador esta idea a través de un vívido y hábil montaje de planos —con imágenes procedentes del periódico que Pepe ha utilizado para envolver los alimentos— que simulan la retransmisión en directo de un apasionante partido de fútbol. El omnipresente fútbol como válvula de escape, de nuevo. La distancia entre los “buenos chicos” amnésicos de los años 70 —obsesionados por “chavalas” y dinero— y el médico exiliado —y los valores demodráticos que representa— parece abismal. Simbolizan dos mundos entre los que no parece existir conexión alguna, una brecha que en breve se encargaría de sancionar la transición.

El adobo de la nostalgia por la patria y la familia y el recurso a las emociones, sobre todo en fechas señaladas, como las Navidades, son utilizadas por Lazaga como recursos expresivos para atizar la añoranza que estimula la vuelta de los emigrantes a España. Hay varias escenas al final de la cinta que inciden en la soledad de Pepe, perdido en la gran ciudad (el crudo invierno, calles vacías, villancicos sonando de fondo, etc.). De la misma manera, el folclore, los valores tradicionales y la religión serán acicates para que Pepe decida volver a su pueblo. Se cierra así el periplo y las aventuras del protagonista que retorna al punto de partida,

10 Efectivamente, la *España Nueva* producto de décadas de represión, miseria y silencio no era lugar para un exiliado político, un vencido de la guerra, parece sancionar el film.

convencido de que como en España no se vive en ningún sitio. La escena última del film presenta coloridas imágenes de una arcadia feliz —como si en España no hubiera ciudades, violencia política o explotación— metáfora de una España rural de orden, paz, religión y trabajo, en la que no asoma el conflicto obrero, organizaciones feministas, movimiento estudiantil o movilizaciones vecinales exigiendo derechos básicos, como estaba ocurriendo en los estertores del franquismo. Y es que tan importante para comprender y analizar un film son las imágenes que muestra como las que obvia, la realidad que se oculta, como si no existiera. Pepe, efectivamente, sienta la cabeza: es un español común y corriente, apolítico, que quiere ganar dinero, consumir, no tener problemas y fundar una familia como Dios manda. Los escarceos sexuales quedan para las *frescas*, las turistas, liberalidad que, en un sistema patriarcal, obviamente, no le corresponde a su mujer. Pero sabemos que él podrá seguir practicando sin reproche social alguno su deseo por las *macizas* extranjeras (todas *putas*), porque textos fílmicos como el analizado, sancionan tales conductas: devuelven un espejo a la sociedad en el que normalizan tanto el machismo como el apoliticismo que el franquismo cultivó.

3.- Españolas en París (1971)

La película es un exponente de la "tercera vía", un cine que, sin dejar de ser comercial, se alejaba de los subproductos patrios tan abundantes (*destape*, *landadas*, etc.). R. Bodegas y J.L. Dibildos estuvieron a cargo del guión de este drama. Hay que decir que R. Bodegas, emigrado a Francia en los cincuenta, había trabajado como ayudante de dirección con Cristian de Chalonges, en concreto en *O salto* (1967), una película sobre la emigración de portugueses a Francia. Es posible que el germen de *Españolas en París* se pueda encontrar en el film, aunque con protagonistas y tratamiento diferentes. *Españolas en París*, pone el foco en mujeres jóvenes que emigran a la capital francesa para trabajar como empleadas domésticas, un destino muy habitual dado el escaso nivel de formación de las españolas en la dictadura franquista. Vamos a analizar a continuación qué personajes nos vamos a encontrar y qué funciones cumple cada uno dentro de la estructura narrativa de la película.

Tramas y personajes

Francia permitía el asentamiento ilegal canalizado por los empresarios a los y las emigrantes y facilitaba la regularización y la reagrupación familiar, sobre todo a partir del convenio de 1961. En este país, en los años 70, las mujeres representaban el 26 por cien de los trabajadores españoles. Los principales sectores en los que se ocuparon los emigrantes en Francia fueron la

construcción, la agricultura, la industria del automóvil y la siderurgia y química del Norte del país, en el caso de los hombres, y el servicio domestico en el de las mujeres. Efectivamente, a principios de los años 70, más de cuarenta mil españolas trabajaban en París como sirvientas domésticas (*bonnes*). El film ofrece un vívido cuadro de esas mujeres jóvenes emigrantes para servir a la burguesía, centrándose en la vida de la joven Isabel¹¹. Focalizando su caso, la película refleja el proceso de emigración irregular que hace uso de las redes de amistad que existían en el destino y el tipo de trabajo al que se dedican las jóvenes. Emilia (Laura Valenzuela), que procede de Sigüenza, como Isabel, es la persona que no sólo la acoge en París sino que intermedia con la señora Lemonier para formalizar el contrato de trabajo según el convenio colectivo, ya que Isabel desconoce el idioma.

Emilia también es una *bonne* decidida, que cuenta con experiencia: en las primeras escenas se nos muestra como una mujer resolutiva y con cierta autonomía. A lo largo de la película sabremos que llegó a París con un hombre que pronto la abandona a su suerte ("los hombres sólo piensan en divertirse", apunta Francisca, cuando Emilia cuenta su vida). Ella no se arredró y decidió quedarse; Emilia dedica su día libre a pasear por zonas turísticas de París y seducir españoles que visitan la capital. Asume la personalidad de una burguesa liberal, encantadora, ante la mirada anhelante de los españolitos —no por casualidad interpretados por actores con los que, de nuevo, cualquier espectador podía identificarse, JL. López Vázquez¹² y M. Sacristán— compatriotas reprimidos que, una vez fuera de España, intentan desfogarse¹³. Emilia se nos muestra como una mujer, aparentemente, "liberada", pero, en realidad, depende de la mirada masculina, de ser un objeto de deseo, para organizar su vida. Aspira a casarse con un millonario y volver a su pueblo, no parece vislumbrar otros horizontes vitales.

La inocente Isabel (Ana Belén), la protagonista que, como mayor de los hermanos, asume el rol de cuidadora que el sistema franquista impulsaba, emigra con el fin de que su hermano Andrés pueda estudiar. Esto es importante, no trabaja para formarse ella, para obtener autonomía e independencia, sino que está al servicio de otros. A lo largo de una conversación con Manolo, la joven justificará que estudiar es fundamental para un chico mientras esa situación no concurre en el caso de la joven, quizá porque asume que casarse es su objetivo.

11 A Isabel García Laguna, la protagonista, está dedicado el film, legitimando así su verdad narrativa.

12 En un guiño al espectador, el economista "al servicio del desarrollo de su país" (López Vázquez) apunta que las remesas de los emigrantes ascienden a 400 millones de dólares.

13 Evidentemente, la modesta crítica que el film plantea a la represión sexual del franquismo se hace desde la mirada masculina: los hombres compran revistas porno o van a espectáculos de desnudos femeninos. Al mismo tiempo, se indica al espectador que en París se podía disfrutar de una *libertad sexual* inexistente en España. Pero en ningún caso esos turistas españoles aluden a la represión política, social o cultural del franquismo: no es casual.

Isabel se enamora de Manolo, chófer de una de las casas burguesas, y se queda embarazada. La tercera protagonista, es Dioni (Elena Maria Tejeiro) que representa la joven que trabaja duro para ahorrar y volver a casa (de alguna forma, encarna el discurso oficial franquista). Su objetivo no es otro que casarse con su novio (emigrante en Alemania) y fundar una familia en la madre patria. El film nos muestra a Dioni cosiendo su blanco traje de novia, —mientras espera una canción dedicada en la radio— rodeada de sus solícitas amigas ante la mirada de Emilia, entre despectiva y melancólica. La cuarta figura, es Francisca (Tina Sáinz), un personaje menor que encarna la frustración de la emigrante que no encuentra un lugar fuera de su pueblo y en la que el desconocimiento del idioma y la incomunicación que sufre la urgen a volver.

A pesar de vivir en una sociedad laica, el film deja claro que las jóvenes mantienen valores que primaban en España asistiendo a misa los domingos, excepto la descreída Emilia. Por su parte, Isabel se nos presenta como una muchacha producto de la socialización tradicional de la época, que se viste de forma discreta o lleva al cuello una medalla con una virgen. Hay una escena que confirma su recato: aquella en la que se extraña de que una pareja se bese abiertamente en el metro¹⁴. Por todo ello resulta coherente que, cuando se entera de su embarazo, lo que comenta es: "pero yo no estoy casada". Socializada en la moral católica, probablemente, concibe el matrimonio como una realidad para ella misma desde el momento en el que Manolo le da alas para ello. Confiada, a pesar de las advertencias de Emilia para que se aparte de Manolo, Isabel se queda embarazada; Manolo, para librarse de un compromiso que no desea, no le propone matrimonio (medida que en España a menudo zanjaba el *problema*) sino un aborto clandestino (y por tanto peligroso para la joven).

Sexismo y doble moral

Estamos ante una obra coral femenina, como se ha visto. El único papel masculino de cierto protagonismo es el personaje de Manolo (Máximo Valverde), el chofer ligón; curiosamente, no trabaja en la industria automovilística como solía ser frecuente y como ocurre con sus compañeros. Manolo lleva varios años en París, lo vemos conduciendo o dedicando sus ratos libres a seguir partidos de fútbol (el fútbol de nuevo), junto con colegas de la Renault, un grupo de emigrantes que gritan su desarraigo en la noche. Manolo es un desaprensivo que engaña a una, supuesta, novia de España y se aprovecha de la juventud y de la inexperiencia

14 Bodegas está indicando, de nuevo, la diferencia con España y la *libertad sexual* del país vecino.

de Isabel en un medio completamente nuevo para ella¹⁵... Sin embargo, la mirada del film sobre su comportamiento no lo representa como lo que es, un abusador. Por el contrario, su relación sugiere "una historia de amor". Una falsa historia de amor en la que hay una parte que engaña y atropella y otra inexperta e ingenua que sale dañada. En ella ocupa un lugar central el aborto. Aunque el film se atrevía a poner el tema sobre la mesa, no entraba a fondo del asunto al no abordar el drama que su ilegalidad acarrearía para la joven o el peso de la moralidad católica, especialmente represiva con las mujeres, guardianas de la "honorabilidad" —como le amonestan las inquietantes matronas/brujas a Isabel... pero no a Manolo—.

Ni en Francia ni, por supuesto, en España, existía en esos momentos la posibilidad de abortar legalmente y con seguridad, una cuestión que no explora o denuncia la película¹⁶. Por consiguiente, la decisión de Isabel está extremadamente condicionada. El tratamiento fílmico de la fría escena del aborto supedita la mirada del espectador hacia la resolución que tomará la joven. Se desarrolla en la cocina de la casa, en la que unas “brujas” de negro, hierven “el instrumental” e intimidan a Isabel —indecisa e inerte en la mesa— en un contrapicado amenazante, recordándole que no puede volver a España “con un niño en los brazos” ... Así, muy influida por el medio, abandonada por Emilia o la patrona e indignada por la cobarde encerrona de Manolo, Isabel toma la decisión de no abortar, en la que posiblemente pesen sus convicciones morales. Una determinación que de sopetón hace madurar a la joven —en unos planos en los que contesta un insistente teléfono que la devuelve a la realidad— y se nos muestra la resolución en su rostro.

El tratamiento de la protagonista ha ido evolucionando: de la Isabel desorientada e insegura del inicio, vemos que va aprendiendo su trabajo, comprendiendo el idioma, modificando su modo de vestir... hasta situarse dueña de sus decisiones. En las imágenes finales, con la melancólica “Palabras para Julia” de JA. Goytisolo de fondo, interpretada por Paco Ibáñez —que pone el “toque progresista”— parecen cumplirse los augurios de Francisca sobre la prolongación de la estancia de Isabel en París. Isabel camina resuelta, mirando al futuro, con

15 Manolo conoce la ciudad y el idioma, es mayor que la joven y no parece que Isabel sea su primera *víctima* (por las alusiones que hace Emilia o por su relación con las mujeres que practican abortos, que le tratan con cierta familiaridad). Él es quien controla la relación en todo momento, como en la escena del beso en el Mercedes.

16 La interrupción voluntaria del embarazo fue legal en Francia desde el año 1975 a través de la ley núm. 75-17 del 17 de enero de 1975 (ley Veil). En España habrá que esperar a La Ley orgánica 9/1985, de 5 de julio. Si bien los anticonceptivos eran legales en Francia en los 70 en España hubo que esperar a 1978.

su hijo Andrés¹⁷ en brazos. En parte, tal imagen parece un logro: "una madre soltera" podía no ser señalada en París, tomar las riendas de su vida y sacar a su hijo adelante valientemente. En la España nacionalcatólica la situación era muy otra: el "error" suponía repudio social, ser encerrada en correccionales —Patronato de Protección de la Mujer—, y presionada por religiosas para borrar "su culpa" y deshacerse de la criatura. En cualquier caso, no se problematiza en el film la doble moral que hace recaer el peso de la responsabilidad sobre Isabel mientras no vemos reproche ético y social alguno para al abusón y cobarde Manolo.

Clasismo y racismo: el trabajo doméstico

Como mantiene Arrondo¹⁸ el trabajo doméstico es invisible: no cuenta cuando lo realizan las esposas y es apenas considerado cuando lo llevan a cabo sirvientas (mal) pagadas. La estructura patriarcal se prolonga en la evidencia de que se trata de un "tema de mujeres" —la interlocución de las *bonnes* es con las esposas— y de un trabajo difícilmente comprendido por las organizaciones sindicales. Así, podemos ver que la cinta muestra una suerte de agencia en la que Bodegas pone en evidencia el clasismo/racismo que primaba en la relación: las patronas pretenden conocer a sus criadas extranjeras ("conchitas") con el fin de que se sientan a gusto, rindan más... y no planteen reivindicaciones. Quizá, de fondo, se encuentre el Mayo francés reciente: las huelgas, las manifestaciones, las reivindicaciones obreras, los enfrentamientos callejeros, etc., supusieron un aldabonazo en el corazón de la sociedad burguesa, de forma que las patronas buscan rentabilizar el trabajo de sus criadas sin que puedan plantear quejas o derechos laborales. Por ejemplo, Dioni se ocupa los domingos, su día de descanso, de dar de desayunar a los niños que cuida, además de contarles cuentos en su propio cuarto, prolongando así su jornada laboral semanal. No era algo inhabitual pues la consideración de las jóvenes "como de la familia" podía suponer muchos abusos. Bodegas saca a relucir las redes de solidaridad entre las *bonnes* (escena en la que emulan a las señoras mientras comparten sus problemas), sin embargo el film no muestra formas de organización o de lucha colectiva de las criadas en defensa de sus derechos laborales, de formación, etc, cuando desde diferentes organizaciones, entre otras, las JOC, surgieron formas de concienciación laboral y política¹⁹.

4.- Consideraciones finales

17 Obsérvese que el nombre del hijo de Isabel replica el de su hermano, metáfora de un cambio de responsabilidad que sigue restando autonomía y ata de nuevo a la joven.

18 María ARONDO (sic): *Moi, la bonne*. Stock2, 1975.

19 Ibid., 1975.

Españolas en París aunque no cae en los mecanismos del bochornoso "destape" como señuelo, no va a la raíz de los problemas de las *bonnes* en Francia: por qué salían de sus pueblos, a qué se debe su escasa formación, su sometimiento a una socialización tradicional y sexista, etc. Por otra parte, *Bodegas* se ciñe a cuadros individuales pero no amplía el foco al contexto social y político. Probablemente, como mantiene Hopewell²⁰, el progresismo que se le atribuye a la "tercera vía" sea una generalización infundada. Por su parte, *Vente a Alemania, Pepe*, puede considerarse epítome de un cine que aspiraba al éxito comercial²¹ a partir de un armazón despolitizado y castizo centrado en las patéticas andanzas de un "buen chico" apolítico y machista. Un Pepe que podía ofrecer un espejo de identificación a cualquier español.

Aunque desde ópticas y tratamientos distintos, y dirigidas a públicos diferentes, podría afirmarse que ambas películas resultaron funcionales al franquismo. La de Lazaga, en clave cómica, lo hacía de forma abiertamente apologética; por su parte, *Bodegas*, aunque presentaba una historia con mujeres protagonistas, que ensayan procesos de autonomía personal en un medio adverso, no pretendía cuestionar de raíz una realidad de explotación o la jerarquía sexual. En definitiva, ambas pueden ser exponente de cómo el franquismo final asimilaba las dinámicas de mercado y consumo y al mismo tiempo mantenía sus estructuras antidemocráticas y sexistas.

El cine como fuente histórica y herramienta didáctica posibilita adentrarnos en la comprensión de un periodo histórico por el tipo de relaciones sociales, políticas o culturales que se proponen al público. Como se ha indicado, un relato visual nos permite poner en relación lo que se hace explícito en él con lo implícito, lo manifestado y lo que se ha eliminado del relato para intentar comprender que el cine no sólo es reflejo de la realidad, también la construye, y lo hace desde un punto de vista. Al mismo tiempo, el análisis cinematográfico precisa de una perspectiva crítica para desmontar el punto de vista dominante, androcéntrico y patriarcal, que naturaliza los sesgos sexistas y, por tanto, antidemocráticos que, como hemos visto, el cine proyecta. Cabe recordar, finalmente, que el tema de la emigración sigue estando presente en nuestras sociedades y que resulta

20 John HOPEWELL. *El cine después de Franco, 1973-1988*. El Arquero, 1989.

21 Aunque no sin dificultades, se produjeron otro tipo de relatos que dieron cuenta de la emigración contextualizándola en la trágica realidad del franquismo. En *La piel quemada* (Josep M^a Forn, 1967), por ejemplo, se pone en evidencia la miseria de Andalucía que espolea la salida de su población hacia Cataluña, el racismo hacia los *charnegos*, la explotación y el embrutecimiento de la mano de obra, la subordinación de las mujeres, el feroz machismo de los trabajadores, etc.

fundamental tener conciencia de dónde venimos para abordar críticamente desde las aulas las problemáticas y los derechos de los y, sobre todo, las inmigrantes²².

22 Najat el HACHMI. *Siempre han hablado por nosotras*. Destino, 2019