



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACION A DISTANCIA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Máster de Investigación en Historia del Arte
Itinerario 6. Arte, Consumo y Cultura Material

La vida continúa y cambia.
“Un franco, 14 pesetas” ante la ausencia del emigrante.

Trabajo Fin de Máster

Autoría: María León Alonso

Tutora: Sagrario Aznar Almazán

Curso 2021-2022

A todos vosotros por ser y por vuestra generosidad.
Estuvisteis y el silencio os invisibilizó.

A las artes audiovisuales, por ofrecerme nuevas miradas.

A mis ausentes presentes. Os siento, es mi privilegio.

A mi tutora, Yayo, por la palabra justa para continuar.

GRACIAS SIEMPRE

Contenido

Resumen.....	4
Introducción.....	6
Capítulo 1 - Un franco, 14 pesetas. Aquí la vida no se detiene.....	13
1.1 - Esposa: “Martín, despierta”. Rol cuidador de la mujer	17
1.2 - Padres: “Donde comen tres, comen seis”	19
1.2.1 - Resistencia a la marcha	19
1.2.2 - Dificultades para subsistir. Cartillas de racionamiento y estraperlo	21
1.3 - Hijo: Pablito, pórtate como un hombre	23
1.4 - Relaciones intergeneracionales	26
Capítulo 2 - Relaciones de ida y vuelta.....	27
2.1 - Los que esperan y observan. Relación con el referente “sombra”	29
2.1.1 - Su esposa: “Martín, sólo será un año”	32
2.1.2 - Hijos y madre. ¿Tanta necesidad tenía de irse?.....	34
2.2 - La importancia de la fotografía en la distancia	35
2.3 - Entorno: Me habían dicho que te ibas a Suiza	41
2.4 - Marcos: Hasta que no lo tenga todo bien atado, no vuelvo	44
2.5 - Envidias e incompreensión en la vuelta	44
2.6 - Nuevas necesidades creadas.....	46
2.7 - Hanna y Tonino: Nuevos vínculos transnacionales. Actitud ante desconocimiento	48
Capítulo 3 - Sociedad española de Un franco, 14 pesetas y otras visiones	52
3.1 - Imágenes y correspondencia personal, la realidad vivida	52
3.2 - Fotografía Documental. Realidad en una lente	57
3.3 - “Como aquí no se vive en ningún sitio”	61
3.3.1- Prensa y Radio.....	63
3.3.2 - Fiestas como punto de reencuentro y creador de nuevas historias.....	64
3.3. - Otras historias recogidas por el cine como vertebradoras de narraciones múltiples ...	66
3.3.1 - El instante robado del Cine Familiar	66
3.3.2 - Vivencias proyectadas por el cine comercial	68
Conclusión	71
Bibliografía	73
Otros recursos	76

Resumen

Desde el mundo de las imágenes, se ha tratado en numerosas ocasiones la figura del emigrante, pero en menor medida se investiga a través del cine y de las imágenes el mundo de las personas que se quedan aquí. Para este cometido he escogido la película *Un franco, 14 pesetas*¹, ópera prima del director Carlos Iglesias. Se trata de un trabajo autobiográfico y, en palabras del director², la considera un homenaje a sus padres y a muchos otros como sus padres que formaron parte de la emigración masiva, mayoritariamente a Centroeuropa, de casi cuatro millones de españoles entre los años 1960 y 1975. Aunque su temática principal se desarrolla fundamentalmente en torno a los emigrantes Martín y Marcos, existen otros personajes que representan a la familia y parte del entorno, de cuyas reacciones se destila el trabajo de adaptación que tuvieron que realizar ante estas ausencias. Se han incorporado a este análisis otras películas de temática similar, tanto de cine comercial y cine familiar, como de cine documental, aportando otras perspectivas a la situación.

También se analiza el papel que tuvieron las mujeres en esas circunstancias. En el desarrollo de la historia en la película se analiza de qué forma se tienen que ir reinventando ante la soledad impuesta generada por el ausente, y cómo se incrementan sus dificultades por ser mujer, viviendo en la sociedad española de aquellos años, ya difíciles *per se*. El personaje de Pilar representa a un gran número de mujeres que, tras la marcha de su marido, tuvieron que desempeñar los roles de padre, madre y cuidadora de su entorno más cercano. En el transcurso de la historia, se van generando multitud de estímulos que pueden ayudar a interpretar otros relatos que van naciendo paralelamente, con otros protagonistas. Todos estos relatos paralelos se pueden trasladar a tantas formas distintas de vivir la emigración como personas la experimentaron, tanto las de allí como las que esperan al ausente. A cada golpe de secuencia, se puede encontrar un nuevo detalle que ofrece una puerta abierta al espectador para poner en crisis muchas de las afirmaciones que se daban por establecidas en la generalidad.

La familia y los amigos son muy importantes en el desarrollo de esta historia, porque de su actitud deriva la toma de decisiones de la persona que emigra. La relación de soledad en la familia se inicia desde el primer momento en que el emigrante toma la decisión de marcharse. Comienza la incertidumbre y el vértigo ante lo desconocido para los familiares que continúan con su vida aquí. A través de las herramientas que nos proporciona el cine, además de otros documentos visuales y escritos, podemos conocer un poco mejor su situación. Mi intención es analizar la sociedad del momento y las diferencias que reflejan las imágenes creadas, dependiendo del contexto donde se realizaron y la libertad con la que se pudo realizar el trabajo, además de la implicación del creador a la hora de transmitir el mensaje a la sociedad a la que iba dirigido. De la interpretación de estas imágenes podemos deducir que la emigración no fue exclusivamente un fenómeno económico o social. También se convirtió en una experiencia vital de metamorfosis personal y familiar. Las imágenes y los textos se convirtieron en testigos inesperados a nuestros ojos. El silencio de las fotografías habla,

¹ Carlos Iglesias, *Un franco, 14 pesetas*, Vídeo, Comedia / Drama (Alta Classics, 2006).

² Carlos Iglesias presenta *Un franco, 14 pesetas*, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nCmDojDW2RU>.

en ocasiones grita. Esta circunstancia casi siempre dependerá del estado de ánimo de la persona y tomando como referencia su experiencia vital desarrollada con el ausente.

El desarrollo de este trabajo principalmente se define en tres partes. En una primera parte, se analiza cómo a través de los personajes de esta película y con respecto a los estudios realizados por diversos investigadores, se trata el hecho de que la vida de la familia que queda aquí continúa ante la ausencia del miembro de la familia que se marcha. Desarrolla cómo se enfrentan al hecho primigenio de aceptación de su marcha y de las sensaciones que nacen en un primer momento, contextualizando las circunstancias vitales en las que vivían en ese momento. También se analiza a través de la mirada de Pilar y de la importancia del rol femenino como vertebrador y cuidador de la familia. Por otro lado, se analiza desde los sentimientos de su hijo y de la responsabilidad de cabeza de familia transmitida por su padre antes de marchar. En este caso, la madre del emigrante convive a diario con el rechazo a la marcha de su hijo, a pesar de la difícil situación económica existente. De todos ellos y de sus relaciones se desgranán otras necesidades, más allá de las económicas, porque nacen nuevos sentimientos.

En una segunda parte, se analiza cómo esos sentimientos se van transformando en cada uno de los miembros de la familia y de su entorno de manera diferente a medida que avanza el tiempo. Se muestra la repercusión en el desarrollo familiar, y cómo van asumiendo que no les queda otra opción que sobrevivir sin ellos, aunque sea de forma temporal. También se trata de analizar cómo las necesidades económicas y afectivas van evolucionando y cómo van desarrollándose estas nuevas relaciones, tanto en el lugar de acogida, como las derivadas del nuevo escenario de la familia que se queda. También se analiza el papel de la fotografía familiar y su desarrollo con respecto a estas circunstancias. Los álbumes familiares son fundamentales para conocer, sin necesidad de palabras, todos los sentimientos que hacen estructura familiar, tanto para los mejores como para los peores acontecimientos que van surgiendo. En esta historia se aprecia una evolución de la familia que se queda y del emigrante, lo cual afecta tanto a la sociedad española como a la del país de acogida con respecto a los estereotipos que existen sobre su forma de ser y actuar. Junto con la fotografía, la correspondencia tuvo una función fundamental como eje vertebrador de relaciones en la distancia y en el tiempo. En torno a estas inquietudes, se desarrollan paralelamente unas reacciones de rechazo o expectación en el entorno cercano con la familia del emigrante. También se analiza el sentimiento de vértigo ante la decisión de retornar, y sobre lo que se va a encontrar a su vuelta.

Y, en una tercera parte, se analiza a la sociedad española que albergaba y generaba todas estas experiencias, además de mostrar cómo se vivía en ella. La fotografía documental recoge la situación de diversos sectores de la sociedad. Sus autores evolucionaron para mostrar una experiencia vital menos idealizada, aportando una nueva perspectiva más realista, que reveló a partir de los años sesenta una nueva forma de mostrar la vida y los sentimientos de estas familias a través de la mirada de una generación de jóvenes fotógrafos. Con su forma de trabajar contribuyeron a poner en crisis el tratamiento fotográfico de la cotidianidad hasta ese momento. También se investiga sobre el papel que tuvieron en la sociedad los medios de comunicación, como la radio y la publicidad, en la evolución de las miradas sobre estas familias y sobre los emigrantes que

marchaban, sobre la información que proporcionaban, los mensajes que perduraban y los estereotipos que nacieron alrededor de la emigración. En esta parte también se analiza cómo el cine de ámbito doméstico y otros largometrajes producidos durante y posteriormente a los años sesenta en España ayudaría a asimilar la situación desde la aportación de sus diferentes miradas. Se podrían concebir otras historias, cada una con su singularidad pero con un sentimiento generalizado compartido, el del choque inicial de la partida del ser querido en circunstancias complicadas.

Introducción

Una vez se ha marchado el emigrante, cada una de las personas de su entorno vive el desarraigo con el ausente de una forma distinta. En el caso Pilar y Pablito, mujer e hijo de Martín, lo viven desde la ausencia del cabeza de familia, uno de los pilares básicos de la unidad familiar entre los años cincuenta y setenta del siglo pasado en España. Como consecuencia de ello, Pilar toma la decisión de reunificar la familia en Suiza. Los padres viven la marcha de su hijo casi como un duelo. De hecho, el padre fallece sin poder ver a su hijo de nuevo.

En la película se refleja también el empeño de otros familiares cercanos, padres y hermana de Martín, para que vuelva el emigrante y su familia a España, y el tesón para que esto se materialice. Del análisis de la bibliografía consultada, se puede deducir que los niños y los ancianos son más vulnerables a la hora de padecer el sentimiento de soledad, del que derivan otros, como el duelo, la frustración o la desesperanza.

El cine, la televisión, la correspondencia, la prensa, la publicidad, las postales o las canciones cumplen un rol muy significativo a la hora de contextualizar la emigración en España en los años sesenta. A veces, lo que estos medios transmiten contribuye a ofrecer una imagen del momento vivido que no se corresponde con la realidad. A través de los estudios de diversos investigadores, se hace evidente esta realidad.

El desarrollo de cada una de estas partes se plantea simultáneamente tanto desde las distintas visiones aportadas por diversos investigadores, como desde la visión ofrecida por los directores de largometrajes, además de por alguna película desarrollada en el ámbito doméstico y por los documentales. También se desarrolla desde la contribución de la publicidad, junto con álbumes de fotografía domésticos y también fotografías profesionales, además de relatos orales que nos nutren de información personal tanto de personas emigrantes y de sus familias, como de sus propias experiencias vividas en primera persona u otras procedentes de relatos de otras personas que convivieron con ellas en estas circunstancias.

Estos documentos gráficos y audiovisuales contribuían a mostrar una realidad con cicatrices. Se puede deducir de su visualización que la situación económica que antecedió a la emigración masiva de españoles a Europa pudo contribuir al desgaste que provocó que parte de la población buscara otras alternativas para poder subsistir, acompañado del nacimiento de nuevas ilusiones de prosperidad en el que la emigración se convertía en solución a corto y medio plazo.

La metodología que he utilizado para el desarrollo de este trabajo se ha basado en varias fuentes. Una de las principales ha sido a través de la búsqueda de bibliografía especializada que me ayudase a expresar la idea que quería transmitir, basada en una visión artística a través de teóricos especializados en cultura visual y otras áreas de investigación, además de contar con otros trabajos audiovisuales de tipo documental y de cine doméstico. He explorado archivos y catálogos de fotógrafos que desarrollaron o empezaron a desarrollar en los sesenta una obra basada en una fotografía realista de carácter documental y en la estética neorrealista del cine italiano, que mostraba una sociedad más ajustada a la realidad vivida por la gran mayoría en unos países con sus derechos limitados por una dictadura política, como puede ser el caso de Italia y España.

También he considerado positivo ponerme en contacto a través de correo electrónico y de teléfono con asociaciones de emigrantes retornados, además de preguntar a vecinos y conocidos que hubiesen sido o conociesen a personas emigrantes a Europa en los años sesenta y de sus familiares, para poder realizar entrevistas y obtener relatos orales. No era consciente hasta ese momento de que en mi ciudad hubiese ocurrido este hecho con tanta intensidad ya que muchísimas personas de mi entorno lo habían vivido personalmente de forma familiar o de amistad, sin conocerlo. A raíz de la investigación, descubrí que Almería fue una de las localidades más afectadas por el éxodo migratorio. La gran mayoría de estas entrevistas las realicé a través de conversación telefónica, ya sea debido a la distancia geográfica o por el recelo que todavía provoca en las personas más vulnerables la situación sanitaria actual de COVID-19.

Tengo que decir sobre esta cuestión que se han presentado casos de algunas personas que han declinado contribuir a la investigación y esta respuesta también me ha ayudado a obtener una lectura que no había considerado en un principio. Estas personas no querían retroceder a un momento de sus vidas que no querían recordar. Tampoco querían decírselo a sus hijos, esposa u otros familiares porque daban por hecho que recordar el pasado no les ayudaría en estos momentos. Pero también me he encontrado con otros casos completamente opuestos, que no sólo me han proporcionado generosamente relatos sobre su experiencia vivida, sino que también me han contado la de algunos compañeros y sus familiares e incluso, me han puesto en contacto con otras personas que también me han ayudado con sus experiencias. Otra situación que se ha producido a la hora de realizar las entrevistas es que en el momento de pedirles permiso para grabar la conversación mantenida, me han sugerido que preferían tener más contacto telefónico para así evitar la grabación. No eran reacios a proporcionar información pero sí eran más reticentes a la grabación de conversaciones, aunque de todos he obtenido permiso verbal.

En el proceso de recopilación de documentos gráficos como correspondencia, postales, fotografías, publicidad o cualquier otro tipo de documento que me pudiesen ceder estas personas voluntarias para aportar a la investigación, me he encontrado con el hecho generalizado de que nadie conservaba documentos gráficos, o en el traslado a otros domicilios e incluso en su retorno a España los habían extraviado o se habían deshecho de estos recuerdos. He llegado a pensar que no querían exponer a una desconocida algo tan personal. Expresado por ellos mismos, no los consideraban documentos que tuvieran una trascendencia en su experiencia vital. Fue un hecho que me invitó a seguir

investigando y a consultar nueva bibliografía en referencia a colecciones familiares testimoniales de personas desaparecidas por ser represaliados políticos. La diferencia que he encontrado entre ambas colecciones es que los familiares de los represaliados políticos conservaban, en la gran mayoría de casos, cualquier objeto que se lo recordase o mantuviese el vínculo. Yo misma, como familiar de desaparecido represaliado de guerra, he incorporado al estudio algunas fotografías de mi colección familiar para aportar el testimonio de mi familia y el mío propio con respecto a los sentimientos que se han desarrollado y mantenido en nuestro caso familiar, mediante la conservación de estas pruebas de vida de mi abuelo.

Con vistas a mi próxima tesis doctoral, he pensado en ponerme en contacto con archivos etnográficos y de correspondencia para poder profundizar sobre los sentimientos y circunstancias personales de cada familia y de sus miembros. Sus casuísticas personales se pueden transformar en un número tan elevado como familias se analicen y actualmente estas circunstancias no están profusamente recogidas en textos o archivos fácilmente accesibles para la investigación. Para ello me puse en contacto con el Museo de Escritura Popular de Terque, en Almería, y en breve tengo previsto profundizar en esta labor investigadora, además de seguir recopilando nuevos relatos orales y documentos.

Mi objetivo con esta investigación sería poner de relieve las consecuencias de esta ruptura en la convivencia por separación, desde el prisma revelado por el cine y en conexión con otros medios y documentos. La película de la que parte este estudio es una mirada hacia atrás a una experiencia familiar que vivió en primera persona su director, Carlos Iglesias. La familia que se queda sobrevive con la ausencia de uno de sus referentes fundamentales y en esta película también se refleja cómo fue la experiencia en diversos sectores que formaban parte las vidas tanto de las personas que se quedaban como de las que marchaban. Me gustaría mostrar cómo surgió paulatinamente una metamorfosis en las familias españolas a consecuencia de esta emigración masiva. Del análisis de este largometraje se puede destacar asimismo la importancia que tuvieron las fotografías, postales y correspondencia para mantener el sentimiento de pertenencia y participación en la toma de decisiones de una familia que quedó lejos.

También me gustaría mostrar, a través de las herramientas que proporcionan los trabajos audiovisuales, cómo el emigrante se convierte en un miembro de la familia que está subyacente pero que no se ve. También es importante dar visibilidad a una emigración que tiene como objetivo vital el poder vivir mejor, no solamente como único medio de subsistencia. Surgen nuevas necesidades y la emigración se contempla como una vía para la mejora de su economía debido a los ingresos recibidos como remuneración de su trabajo y a veces envenenada por las consecuencias que reporta. Se generan en la sociedad otras necesidades que antes se consideraban superfluas o inalcanzables, como adquirir una vivienda, un vehículo o un televisor. En el desarrollo de la película se percibe que la publicidad tuvo un papel muy relevante. Considero importante dar visibilidad a la labor que tuvieron todos estos soportes de información para hacer la distancia más liviana entre la familia, también para enviar información real de personas reales y que se pudiese contrastar con la información que llegaba a través de los noticiarios, controlada del régimen autárquico para la población.

Asimismo, quisiera mostrar cómo los emigrantes y sus comunicaciones dejaron muestra a sus familias de que existía otro mundo fuera, dejando además un patrimonio personal y de memoria que actualmente contribuye a comprender los sentimientos vividos realmente por personas que no tuvieron otras opciones para salir adelante. En definitiva, esta película puede servir de ejemplo para mostrar cómo los sentimientos nacidos a raíz de la experiencia de la emigración, aunque sea de un solo miembro de la familia, perduran hasta el final de sus días y siguen formando parte del legado de la familia en forma oral o de imágenes como algo valioso y trascendental para algunas familias, pero algo que no debió pasar jamás para otras.

Diversos investigadores han trabajado sobre cómo el concepto de estructura familiar ha ido evolucionando, como Vázquez, en su artículo *Para una historia de la familia española en el siglo XX*³. A partir de los años sesenta se hicieron más evidentes los cambios en la estructura de familia en España, aunque la transformación comenzó a ser visible desde 1900. Iglesias y Flaquer⁴ estudian el caso de España en la relación de familia y análisis sociológico de estos cambios. Como contextualización sobre el fenómeno de la emigración de españoles a Suiza, Calvo y Prieto desarrollan un texto⁵ sobre la investigación de un acuerdo bilateral entre los dos países y una película prohibida que versa sobre este hecho.

También se analizan en este texto los antecedentes económicos que provocaron en los años sesenta una emigración masiva, de la que fueron víctimas en este caso Martín y Marcos, por el agotamiento de la economía y la falta de trabajo. Los investigadores Del Arco⁶ y Román⁷ analizan el fenómeno del estraperlo, las cartillas de racionamiento y la corrupción que rodeaba al estraperlo de alto nivel. Los investigadores Alías, Bascuñán, Vicente y Villalta⁸ abordan esta situación desde el estudio de estas dificultades económicas vividas por mujeres solas a causa de las consecuencias de la Guerra Civil española. El trabajo de investigación de Sueiro, *Posguerra: Publicidad y Propaganda (1939-1959)*⁹, analiza exhaustivamente la publicidad de posguerra y permite tener una

³ Mercedes Vázquez de Prada, «Para una historia de la familia española en el siglo XX», *Memoria y Civilización* 8 (2005): 115-70, 168 <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33744>.

⁴ Julio Iglesias y Lluís Flaquer, «Familia y análisis sociológico: el caso de España», *Reis*, n.º 61 (1993): 57-75, <https://doi.org/10.2307/40183617>.

⁵ Moisés Prieto y María Calvo, «Microhistoria del comienzo de la emigración española en Suiza: lucha política y una película prohibida», *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, 2019, <https://doi.org/10.5167/UZH-170139>.

⁶ Miguel Ángel Del Arco, «La corrupción en el franquismo. El fenómeno del “Gran Estraperlo”», *Hispania Nova*, 29 de enero de 2018, 620-45, <https://doi.org/10.20318/hn.2018.4050>.

⁷ Gloria Román, «El negocio del hambre. Fraude y corrupción durante la posguerra autárquica en el campo altoandaluz.», *Historia Contemporánea*, n.º 63 (1 de junio de 2020): 663-91, <https://doi.org/10.1387/hc.20189>.

⁸ Francisco Alías et al., «Mujeres solas en la posguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión», *Revista de Historiografía*, n.º 26 (8 de junio de 2017): 213-36, <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/REVHISTO/article/view/3706>.

⁹ Susana Sueiro, *Posguerra: publicidad y propaganda (1939-1959)*, ed. Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain) y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Madrid, Spain) (Madrid: Ministerio de Cultura : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales : Círculo de Bellas Artes, 2007).

idea certera de cómo era la sociedad de la época en el aspecto social, político, comercial, religioso, familiar, de relaciones entre hombre y mujeres y cuáles eran sus inquietudes¹⁰

La ausencia del emigrante o persona ausente del núcleo familiar y los sentimientos que surgen están reflejados en diversos artículos de la investigadora Piras¹¹. Existen investigaciones de González¹² que analizan las consecuencias del duelo migratorio y en qué medida afecta, no sólo a las personas que se marchan, sino a las personas que se quedan en los lugares de origen.

Con los textos de Ballesteros¹³ y Galiano¹⁴ se evidencia que el cine español ha reflejado en mayor o menor medida las circunstancias de las familias ante la ausencia de los familiares y el desarrollo de sus vidas dentro de sus circunstancias vitales. También en referencia a los movimientos migratorios y sus consecuencias, Gamir¹⁵ investiga y expone en su artículo el resultado de la visualización de 160 películas, entre las que cuenta además de *Un franco, 14 pesetas*¹⁶, otros ejemplos significativos como *¡Vente a Alemania, Pepe!*¹⁷ o *Surcos*¹⁸. Redondo¹⁹ analiza en su texto el cine familiar y su contribución como generador de memoria y como reconstrucción de vínculos a través de la imagen.

Con respecto a la figura femenina en la época de posguerra, existe un texto de Peinado que lo desarrolla como trabajo intergeneracional de comunicación verbal entre jóvenes y mujeres que vivieron la posguerra²⁰ o sobre cómo fueron educadas y condicionadas las mujeres en este periodo²¹. Desde otra visión, Núñez identifica tres tipologías de mujeres no integradas por el franquismo²², represaliadas, familiares de represaliados y prostitutas. También los investigadores Valle, Coscia y Fernández

¹⁰ *Posguerra. Publicidad y propaganda en España. 1939-1959*, accedido 30 de junio de 2022, <https://canal.uned.es/video/5a6f579bb1111f5c628b4af6>.

¹¹ Gioia Piras, «Emociones y migración: Las vivencias emocionales de las hijas y los hijos que se quedan en origen», *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad* 15, n.º 3 (15 de noviembre de 2016): 67-77, <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol15-Issue3-fulltext-783>.

¹² Valentín González, «El duelo migratorio», *Trabajo social (Universidad Nacional de Colombia)*, n.º 7 (2005): 77-97.

¹³ Isolina Ballesteros, «Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español», *Hispanófila* 177, n.º 1 (2016): 249-61, <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0042>.

¹⁴ Manuel Galiano, «Movimientos migratorios y cine», *Historia Actual Online*, n.º 15 (2008): 171-83.

¹⁵ Agustín Gamir, «Los movimientos migratorios en España y su reflejo en el cine de ficción», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 42, n.º 1 (3 de mayo de 2022): 85-107, <https://doi.org/10.5209/aguc.81797>.

¹⁶ *Un franco, 14 pesetas*.

¹⁷ *¡Vente a Alemania, Pepe!*, Película, Comedia (Aspa Producciones Cinematográficas S.A, Filmayer Producción, 1971).

¹⁸ *Surcos*, Video, Drama (Atenea Films, 1951).

¹⁹ Fernando Redondo, «Cine familiar y emigración», *Novos Olhares* 9, n.º 1 (9 de julio de 2020): 30-39, <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.171987>.

²⁰ Matilde Peinado, «Mujeres en el franquismo: una propuesta didáctica desde la historia oral», *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, n.º 28 (21 de diciembre de 2014): 3-20, <https://doi.org/10.7203/dces.28.3734>.

²¹ Matilde Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas: formación femenina y clasismo en el franquismo*, Los Libros de la Catarata / Mayor 404 (Madrid: Los Libros de la Catarata, 2012).

²² Mirta Núñez, «Tríptico de mujeres. De la mujer comprometida a la marginal», *Historia del Presente*, 2004, 47-60.

analizan, desde los estereotipos de la mujer en el franquismo, la visión que nos proporcionan los directores de cine, en este caso en las películas *Cielo Negro*, *Calle Mayor* y *Tía Tula*²³. Y desde el papel que representa Pilar en este largometraje para reunificar su familia en Suiza, el texto de Ortuño²⁴ aborda la temática de las redes migratorias femeninas.

La investigadora Alonso analiza en su trabajo la fotografía de retrato femenino como vínculo con la persona ausente que sobrelleva la espera de su marido encarcelado, y la importancia de la mujer²⁵ para mantener este proceso. También analiza cómo la sociedad española de posguerra escoge la fotografía²⁶ como soporte ideal de establecimiento de sus vínculos familiares. Con su trabajo pone en valor las diversas funciones de conocimiento social y antropológico de las imágenes, que van más allá de los archivos privados, para hacerlos visibles y partícipes con una sociedad que desconocía de su existencia.

Por otra parte, Durán²⁷ analiza en su texto la importancia de la fotografía como vía óptima portadora de un mensaje permanente como creador de sensación de unión familiar. Además de este concepto, Carrillo lo investiga en su texto²⁸ en referencia a las familias transnacionales de Latinoamérica a España. Del texto de Sanjuán²⁹ también se puede deducir la interpretación que hace sobre el sentido de legado familiar y de construcción de estructura familiar a través de la creación de un álbum familiar. Por otro lado, es analizado por Moreno³⁰ como transmisión de una forma traumática y desde los silencios familiares.

²³ María Elena del Valle, Aldara Coscia, y Valentina Fernández, *El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula* (Universidad de Salamanca, 2015), <https://digital.csic.es/handle/10261/246442>.

²⁴ Bárbara Ortuño, «Redes migratorias femeninas en la emigración española (1946-1960)», *Millars: espai i història*, 2007, 63-76, <https://doi.org/10.6035/Millars.any.número>.

²⁵ Mónica Alonso, «“Tuya, siempre”. Un retrato en femenino de la espera», en *Fotografía (femenino; plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, 2019, ISBN 978-84-7074-780-9, págs. 41-64 (Fragua, 2019), 41-64.

²⁶ Mónica Alonso, «La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 3 (28 de enero de 2015): 163-89, <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12985>.

²⁷ Valeria Durán, «Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes», *Cuadernos de antropología social*, n.º 24 (diciembre de 2006): 131-44.

²⁸ María Cristina Carrillo, «Foto de familia. Los usos privados de las fotografías entre familias transnacionales ecuatorianas: el caso de la migración hacia España», en *América Latina migrante: estado, familias, identidades*, 2008, ISBN 978-9978-67-167-2, págs. 281-302 (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador, 2008), 281-302.

²⁹ Ruth Sanjuán, «Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica», *Arte y Políticas de Identidad* 22 (24 de junio de 2020): 56-72, <https://doi.org/10.6018/reapi.433901>.

³⁰ Jorge Moreno, «Etnografía de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática», *Disparidades. Revista de Antropología* 76, n.º 2 (30 de diciembre de 2021): e023, <https://doi.org/10.3989/dra.2021.023>.

Por otro lado, Fortuna³¹ en su texto *Fotografía y Memoria* investiga desde el aporte de los filósofos Benjamin, Barthes y Deleuze y desde la perspectiva de fotografía y memoria como objeto que porta experiencias y mantiene vivo el recuerdo. Moreno³² analiza la fotografía como un objeto con una función concreta a personas represaliadas del franquismo y su familia y es desarrollado también en un documento audiovisual³³ por diversos investigadores.

Por otro lado, Amador Carretero en su artículo *Fotografía y memoria histórica*³⁴, pone de relieve la importancia de los álbumes familiares como generadores de memoria. Benjamin también expresa en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³⁵, sobre la contribución de la fotografía en el recuerdo y también hace referencia a la memoria y sobre cómo profundizar en ella en su obra *Imágenes que piensan*³⁶. Con respecto a los jóvenes fotógrafos que empezaron a mostrar una fotografía más cercana a la realidad, la referencia consultada ha sido el libro de López³⁷, *Historia de la Fotografía en España*.

Como ejemplo del trabajo que se está realizando en la recopilación de fotografía como generador de memoria, además de como aporte de testimonios de la familia que no emigra y queda a la espera de su familiar y de los sentimientos derivados de la emigración, está el libro *Trevélez en pocas palabras*³⁸, donde se recoge el testimonio de varias hijas de emigrantes pertenecientes al Centro Guadalinfo de su localidad y que vivieron la ausencia de su padre por la emigración en primera persona. Estos casos ayudan a dar visibilidad a la variedad de manifestaciones emocionales, sociales y económicas que nacen en torno a la emigración.

El texto *El Ritual de la Serpiente*³⁹, del historiador Aby Warburg, puede contribuir a comprender la importancia de los símbolos en cualquier momento de la vida y de la interpretación que se realiza de ellos en las imágenes y en el entorno que nos rodea. En el cine y en el mundo de las imágenes, el símbolo podría tener la capacidad de poner en crisis nuestros estereotipos y nuestras interpretaciones actuales. La historiadora Bal

³¹ Natalia Fortuna, «Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze.» (VII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007), <https://cdsa.academica.org/000-106/116>.

³² Jorge Moreno, *El duelo revelado: la vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*, Segunda edición, revisada, De acá y de allá. Fuentes etnográficas 19 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020).

³³ *Costuras fotográficas*, Programa de Televisión, Antropología social y cultural, 2019, <https://canal.uned.es/video/5ebbbb4d5578f253b945bda4>.

³⁴ María Pilar Amador, «Fotografía y memoria histórica», en *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología: [celebradas entre el 28 y el 30 de junio de 2004]*, 2005, ISBN 84-95933-15-2, págs. 223-246 (Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología: [celebradas entre el 28 y el 30 de junio de 2004], Archiviana, 2005), 223-46, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3161117>.

³⁵ Walter Benjamin y Andrés E. Weikert, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Editorial ITACA, 2003).

³⁶ Walter Benjamin y Jorge Navarro-Pérez, *Imágenes que piensan. Libro IV Vol 1*, ed. Tillman Rexroth (Madrid: Abada, 2010).

³⁷ Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España* (Barcelona: Lunwerg Editores, 1997).

³⁸ Isabel Martínez-Bidón et al., *Trevélez en pocas palabras* (Órgiva: Centro Guadalinfo de Trevélez, 2019).

³⁹ Aby Moritz Warburg, *El ritual de la serpiente: Epílogo de Ulrich Raulff*, trad. Joaquín Etoarena (México: Editorial Sexto Piso, 2004).

también lo analiza desde la importancia de la cultura visual y los medios audiovisuales en las formas de representación del arte contemporáneo⁴⁰, así como de su utilización para dar visibilidad a el Otro, desde la visión de la emigración⁴¹.

De otro modo, del texto de Belting se podría deducir la idea de la variedad de información que puede transmitir una imagen, dependiendo de la interpretación que se haga desde el interior, y sobre cómo materializarla e interpretarla a través de los medios, ya sea el cine, la pintura, la fotografía o el propio cuerpo a través de su concepto creado como *medio-imagen-cuerpo*⁴², visto desde una perspectiva antropológica. El resultado de la imagen puede depender de la experiencia de la persona. A través del cine como en *Un franco, 14 pesetas*⁴³, al ser una experiencia autobiográfica, el resultado y el proceso podría variar de otros procesos creados en otras producciones que versaran sobre la misma temática. Una de las formas escogidas podría ser que la imagen se creara inicialmente de forma mental para trasladarla a través del medio escogido, ya fuese fotografía o cine, o dependiendo del sentimiento creado, podría variar la forma de relación de las imágenes.

Con respecto a otros aspectos de la interpretación de la imagen he considerado para este trabajo la obra de Didi-Huberman *Ante el tiempo*⁴⁴, que hace referencia a otros filósofos y teóricos como Benjamin, Warburg y Einstein en relación con los anacronismos entre imagen e Historia del Arte y la capacidad de renovación de los discursos que desarrollan. En las imágenes que se proyectan desde el cine, se puede poner en cuestión a la imagen de forma anacrónica, pudiendo comprender la experiencia que vivieron los emigrantes y sus familias desde nuestra visión actual, aunque no conozcamos exactamente cómo vivían ellos. Mirar a la imagen y poder realizar un diálogo entre ellas que no necesariamente tengan que ser de la misma etapa cronológica, para que puedan hablar y genere el discurso que puedan tener sus contradicciones y que no sean lineales, poniendo en crisis el modelo de temporalidad progresiva propuesto por la Historia del Arte tradicional.

Capítulo 1 - Un franco, 14 pesetas. Aquí la vida no se detiene

La sociedad española, según Vázquez⁴⁵, comenzó de forma tardía con respecto a Europa a modificar la estructura familiar, debido en gran parte al gran flujo de emigración que comenzó en esos años. De su texto también se puede afirmar el involucramiento que tuvieron el surgimiento de las clases medias y el deseo naciente de la sociedad española sobre obtener mayor bienestar y dejar atrás las etapas de inestabilidad económica. Vázquez afirma que

⁴⁰ Mieke Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales», *Comunicación y Medios*, n.º 16 (1 de enero de 2005): 45-68, <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i16.11547>.

⁴¹ Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, trad. Yaiza Hernández (E.P.R. Murcia Cultural, S.A., 2009).

⁴² Hans Belting y Gonzalo María Vélez Espinosa, *Antropología de la imagen*, 1. Aufl (Buenos Aires, Madrid: Katz, 2007), 13-70.

⁴³ *Un franco, 14 pesetas*.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 4a edición aumentada (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015).

⁴⁵ Vázquez, «Para una historia de la familia española en el siglo XX».

En cuanto a las clases medias, su irrupción en los años sesenta con una gran movilidad interclasista por la educación y la especialización generalizada, modificará sustancialmente los hábitos y expectativas de la sociedad civil. La nueva clase media protagonizó el cambio de la moral y de las costumbres.⁴⁶

Del Campo y Rodríguez-Brioso coinciden en el cambio por industrialización con Vázquez, desarrollándolo además en el siguiente razonamiento:

Los cambios operados en el interior de la familia española han sido múltiples: demográficos – en cuanto al tamaño, la diversidad de tipos de hogar y las características en las diferentes etapas del ciclo vital, por ejemplo -; de las actitudes y comportamientos; de los derechos y estatus de los miembros de la familia; de las relaciones de pareja y entre padres e hijos; de la armonía conyugal y de la simetría de la pareja y otros paralelos que, sumado, la hacen diferente a la de antaño.⁴⁷

Por otra parte se encuentra el análisis del trabajo de investigación de carácter sociológico realizado por Iglesias y Flaquer, en el que afirman que “La cuarta fase de evolución de la sociología de la familia en el siglo XX abarca desde 1959 a 1975. Esta etapa se encuentra unida a los avatares del intenso cambio social que se produce en la sociedad española y al nacimiento de la *moderna sociología* española”⁴⁸. Aunque a su vez, también expresa la necesidad de cambios en la metodología en la investigación de la sociología de la familia, que al principio parecía muy prometedora. En su texto revelan que encuentran muchas lagunas que deberían ser catalogadas para redirigir el estudio de esta especialidad, siempre sin desmerecer el trabajo realizado hasta ahora por otros investigadores, que en su opinión no ha recibido los frutos deseados. Y en su conclusión también exponen que se está produciendo una diversificación en las estructuras familiares a las que se les debería realizar algunos trabajos monográficos para poder trabajar mejor en este campo⁴⁹.

Durante el desarrollo de la película se puede extraer que en la sociedad española de los sesenta la religión estaba muy presente en todos los ámbitos. Comienzo algunos ejemplos de esta evidencia con los colegios de Pablito, tanto el de antes de marcharse a Suiza como el de su vuelta. Existe una escena al inicio en la que Pilar está hablando con dos monjas a la salida del colegio, mientras Martín espera para darle la noticia de su despido al lado de un motocarro cargado de herramientas y el saludo de “Vaya Ud. con Dios, señorita Azucena”⁵⁰ a la profesora, en una sociedad donde la religión está presente en todos los ámbitos de la vida. De esta escena se destila casi sin palabras la educación, las costumbres y las posibilidades de trabajo en el Madrid de los sesenta.

⁴⁶ Vázquez, 142.

⁴⁷ Salustiano del Campo y María del Mar Rodríguez-Brioso, «La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX», *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 100 (2002): 103-65, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=642624>, 104.

⁴⁸ Iglesias y Flaquer, «Familia y análisis sociológico», 62.

⁴⁹ Iglesias y Flaquer, 69.

⁵⁰ *Un franco, 14 pesetas, 4' 27"*.

Por otro lado, y después de ocho años de estancia en Suiza, Pablito vuelve a un colegio católico y de pago, en el que afirma a su madre que los curas le pegan. El ambiente de religiosidad también se constata durante las Navidades, donde está presente el Nacimiento en un lugar principal de la casa por muy humilde que sea. Otro ejemplo en el que se refleja que en la educación de la época la religión era algo cotidiano es cuando Martín va paseando sin rumbo fijo junto a Marcos en su segundo día en Suiza. Se les cruzan unos niños que van descalzos, y ambos descartan que sean pobres porque llevan buenas bicicletas pero la reacción de Martín es que seguramente irían haciendo promesa a la Virgen. Otro símil sobre la presencia de la religión en la sociedad española se desarrolla en la escena cuando Pilar se dirige en tren hacia Suiza con su hijo. Ella va de pie, el niño está encima de las maletas simulando un pesebre y otros emigrantes que marchan a Suiza están cantando el villancico Los Campanilleros, simulando una atmósfera casi de un Nacimiento.

Las emociones que generaron esas experiencias vitales también están recogidas en algunos libros realizados por asociaciones u otras entidades similares que toman la iniciativa como homenaje a todas las personas que vivieron esta situación desde el silencio y la resiliencia. El libro *Trevélez en pocas palabras*⁵¹ es el caso de un grupo de hijas de emigrantes, que forman parte del Centro Guadalinfo de su localidad, y que vivieron la experiencia del ausente desarrollando un texto sobre sus vivencias personales vistas con la perspectiva y la experiencia que les dan sus años. En el prólogo de esta publicación expresan que en su trabajo “se recogen en femenino y en primera persona del plural, las experiencias y el saber hacer de un grupo de mujeres sencillas y entrañables”⁵². Decidieron realizar una recopilación de relatos, imágenes y tradiciones del pueblo a modo de homenaje a los que marcharon, pero también para los que se quedaron, además de asegurar a los habitantes de Trevélez el presente y el futuro del legado del pasado, a través de unos orígenes que evocan con un sentimiento de identidad y pertenencia que parece no quisieran perder. La dedicatoria de su libro parece más un resumen de las vivencias que tuvieron los emigrantes que marcharon:

Hoy queremos comenzar este libro y dedicar todas estas palabras, a esos padres como el mío, que dejaron a su familia y sus raíces y se fueron a tierras extrañas, para que a mí o a ti, no nos faltara de nada.⁵³

Y dejan patente, de forma más especial, los sentimientos que experimentaron ante la ausencia los familiares que quedaron en el hogar, especialmente a sus madres:

A esas madres que fueron como viudas, por largo tiempo esperando que su marido una vez al año los visitara, y se quedaban llevando el peso del hogar y a esos hijos que un día encontraron un forastero en casa.⁵⁴

⁵¹ Martínez-Bidón et al., *Trevélez en pocas palabras.*, 7

⁵² Martínez-Bidón et al.

⁵³ Martínez-Bidón et al.

⁵⁴ Martínez-Bidón et al.

En el texto resultante de su investigación, la investigadora Martín⁵⁵, además de analizar la importancia adquirida por la televisión como forma de comunicación durante la emigración entre los años 1956 a 1975, analiza las causas de la emigración masiva durante ese intervalo de tiempo. Expone que la decisión de emigrar no solamente conlleva exclusivamente razones económicas extremas, como la escasez de alimentos o estar en situación de paro. También contempla la necesidad que tienen los nuevos emigrantes de prosperar y vivir mejor en la incipiente cultura de la sociedad industrializada a la que ya hacían mención Del Campo y Rodríguez-Brioso y Vázquez al inicio de este apartado.

Es el caso de Martín y Marcos. Martín tenía asegurado un plato de lentejas, como le afirmaba su padre y Marcos estaba soltero y vivía con sus padres. Ninguno de los dos tenía una necesidad alimenticia extrema pero sobre todo Pilar quería salir del sótano donde vivía con sus suegros desde que se casó con Martín. Nunca habían vivido solos como familia. En el caso de Marcos, se proyecta que, independientemente de querer casarse antes o después, le habían llegado noticias sobre los sueldos que se podrían alcanzar trabajando en Alemania o Francia pero, sobre todo Suiza y quería mejorar sus condiciones de vida.

La investigadora Martín también destaca que la llegada de turistas se convirtió en un impulsor en la sociedad española de esos años, por las comodidades que proyectaban de sus países de procedencia y también por conocer nuevas culturas y sociedades donde se vivía con mayor libertad que en España⁵⁶. En la escena de la película de la despedida en la estación de tren, el padre de Marcos advierte con cierta ironía a Martín que tengan cuidado con las mujeres, porque nadie les está controlando, comentario machista que a su mujer no le gusta pero que su cuñada normaliza, dándole a entender que es una broma.

En la misma escena, Mari Carmen le dice a Marcos que no se fía de las suecas, corrigiéndole este sobre la nacionalidad indicándole que son suizas, pero eso es lo de menos en relación con el mensaje que le quiere transmitir, por la desconfianza que le produce que se relacione con otras chicas que tienen otro tipo de educación sexual más liberal. De hecho, en la película se muestra que se cumplen los temores de Mari Carmen.

Esta película también se hace eco levemente sobre la educación sexual de las parejas españolas. Pilar y Mari Carmen mantienen una conversación mientras se embellecían mutuamente, ya instaladas en Suiza, en la que preguntan una a la otra si Martín y Marcos habrán tenido algún tipo de relación con otras mujeres en Suiza en ausencia de ellas. Ambas llegan a la conclusión de que prefieren no preguntarles. Peinado cita en su libro a Ballarín sobre lo que se espera de una mujer en el régimen franquista, de esta forma el modelo femenino, además de

al silencio, modestia, obediencia y subordinación católicas tradicionales las nuevas mujeres deberán añadir los componentes propios de los

⁵⁵ Sonia Martín, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975: el papel de la televisión y otros medios de comunicación* (Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2012).

⁵⁶ Martín.

regímenes dictatoriales de la época: la heroicidad del día a día y de un nuevo sentido de la feminidad donde la suavidad, la dulzura, abnegación y sentido de la belleza reinarían en el interior del hogar.⁵⁷

Ambas practican y desarrollan este tipo de educación en su día a día, primando ante la duda que tienen ambas la prudencia y la subordinación católica antes que preguntar de forma inapropiada a lo que se esperaba de ellas.

1.1 - Esposa: “Martín, despierta”. Rol cuidador de la mujer

Es la primera frase de la película, mostrando ya de principio toda una declaración de intenciones. Esta película puede servir de ejemplo sobre cómo en una casa en los años sesenta la mujer era la que ponía en marcha la dinámica de cuidado familiar siendo la primera que se levantaba y la última que se retiraba a descansar, además de cómo a pesar de la educación que habían recibido las niñas en ese contexto temporal, éstas seguían manteniendo sus inquietudes y hasta cierto punto desarrollaban su iniciativa propia. La educación de la mujer en el franquismo da la máxima importancia a adjudicar el rol de la mujer como cuidadora de su familia en exclusividad.

Peinado realizó una investigación en referencia a cómo se desarrolló un tipo de educación que nació inmersa en el nacionalsocialismo de la dictadura franquista, que garantizaba la continuidad de su discurso totalitarista dentro de su estrategia de dominio social y económico, y que fabricó a medida un “mundo femenino cosificado, estereotipado e impuesto, donde se amalgaman tradición, religión, moralidad, y costumbres en una suerte de objetivización de las sujetas, que han de ser juzgadas desde y para la comunidad”⁵⁸. Como resultado de sus políticas se obtuvo su modelo de mujer deseado: “a la española: cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España [...]”⁵⁹ y que conservó hasta el final.

Este estudio se desarrolló dentro de un marco de trabajo intergeneracional de comunicación verbal entre jóvenes y mujeres que vivieron la posguerra y del que llegó a la conclusión de que todavía se sigue conservando en nuestra sociedad actual. Crearon un mundo especial en el que se proyectaba que ser una mujer que desarrollaba todas las actividades acotadas que se seleccionaron en exclusiva para ellas era un privilegio. Tenían reservado un decoro especial, con un comportamiento social, sexual y educativo del que se esperaba su cumplimiento. En el mercado existían unas lecturas dirigidas exclusivamente para ellas, como cómics o revistas de temática femenina, que promovían la conservación y aceptación de estas normas. Peinado nos indica que entender el contexto en el que vivieron estas mujeres hará posible valorar cómo dentro de esa experiencia de sumisión también surgieron algunas formas de resistencia. Y también hace una reflexión sobre la necesidad de que algunos valores procedentes de esa época sean de-construidos y puestos en crisis para promover la desaparición de los que todavía conservamos y que forman parte del fracaso en materias de igualdad en nuestra sociedad actual⁶⁰.

Con la emigración, este hecho comienza a transformarse, también debido al cambio de modelo familiar. Con respecto a este hecho y en referencia a la mujer al comienzo de los años sesenta, Vázquez puntualiza en su texto que

⁵⁷ Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas*, 106-107.

⁵⁸ Peinado, «Mujeres en el franquismo», 281-282.

⁵⁹ Peinado, 281.

⁶⁰ Peinado, 290-291.

Con la urbanización y la industrialización que promueve el desarrollismo del Estado comenzará una lenta incorporación de la mujer al trabajo en la industria. La misma necesidad de mano de obra, hará que el régimen elabore una legislación que incorpora a las mujeres al mundo del trabajo, aunque subordinadas al varón y sin romper por ello el modelo de esposa y madre.⁶¹

El sentido de cuidadora va más allá del marido o de los hijos. Pilar también representa a la mujer cuidadora de sus padres, cuando les manda en secreto dinero desde Suiza, o cuidadora de sus suegros colaborando en las tareas domésticas y en proporcionarles la compañía necesaria en ausencia de su hijo. Una condición para que Martín se quede tranquilo cuando se marche a Suiza es que Pilar se quedaba con sus suegros y ella así se lo hace saber. En el libro *Trevélez en pocas palabras* las autoras reflejan un testimonio en referencia al rol de sus madres como cuidadoras ante la ausencia

Y dejan a su mujer con el peso de la casa, la educación de los hijos y el cuidado de los ancianos, ocupando el día en un pequeño huerto de labranza. Ahorran hasta la última peseta que llega a la casa.⁶²

El papel de Pilar como unificador familiar y también de toma de decisiones que sirven como empuje para descubrir otras posibilidades, se constata desde el principio de la película. Ella ahorra dinero en secreto para la entrada de un piso y poder sentirse así como una familia independiente. Pilar representa a una mujer con proyección de futuro cuando afirma que el extrarradio de Madrid en los años terminaría formando parte de la ciudad. Da la sensación de que los personajes protagonistas más relevantes son Martín y Marcos, pero la representación de la mujer como eje vertebrador de la familia subyace de forma permanente, convirtiéndose en un papel de vital importancia para la consecución de otra vida más estable. En varias ocasiones, Pilar le dice a Martín que ella quiere salir y no volver al sótano de sus suegros, donde viven desde que unieron sus vidas. De hecho, una de las primeras cosas que hace en Suiza es buscar una casa de alquiler para vivir la unidad familiar sola. Pilar necesita saber por primera vez lo que es vivir como una familia única.

En la película también aparece el personaje de Mari Carmen interpretando a la novia de Marcos. Ella representa a la mujer de educación más conservadora. Aunque ambas tienen la misma educación, Mari Carmen no tiene la iniciativa de Pilar. Esto se expresa en la película, durante la escena en la que Marcos comunica en el bar de su padre la decisión que ha tomado de emigrar a Suiza junto a Martín. Mari Carmen le acompaña y trata de compartir la noticia con él. Inmediatamente, Marcos la invita a callarse de forma abrupta, como dando a entender que se está tomando una libertad que no le pertenece.

Cuando Mari Carmen se va a Suiza para casarse, sigue manteniendo la educación en cuidados recibida en España, mientras que Pilar tomó la decisión desde que llegó de ponerse a trabajar, en contra de la opinión de su marido. El mensaje proyectado por el personaje de Mari Carmen se podría asemejar a la interpretación que hace Peinado afirmando que

⁶¹ Prada, 141.

⁶² Martínez-Bidón et al., *Trevélez en pocas palabras*, 13.

El recogimiento y apego a su casa convierten a la mujer en una señora: ser una mujer de su casa continua siendo una cualidad loable para un importante colectivo de mujeres españolas que nacieron entre los años treinta y cincuenta, pues distingue a las mujeres que son o aspiran a pertenecer a la clase media y alta en un anacrónico escenario que el franquismo inventa, pregonando las inmensas bondades que proporciona la vida hogareña y tranquila para la mujer, a la que su marido quita de trabajar para que viva como una reina, la reina de su casa, de su "cárcel de oro".⁶³

El personaje de Pilar, al contrario, se pone a trabajar inmediatamente al llegar a Suiza, en contra de su marido. Martín ha sido educado en una sociedad española a la que también se refiere Peinado, en la que

al sexo femenino se le reconocían diferentes posibilidades laborales según su estado civil: era aceptable, siempre que tuviera carácter transitorio para las solteras, un mal menor para las viudas que carecían de medios y una deshonra en el caso de las mujeres casadas, pues el varón y padre de familia no gana lo suficiente para mantenerla en casa.⁶⁴

En la sociedad de la época existían otras mujeres que vivían al margen de lo correcto, porque no desarrollaban sus vidas bajo los preceptos que había establecido el franquismo y el nacionalcatolicismo por ser mujer. La investigadora Núñez se hace eco en su texto de este hecho. Ella divide a estas mujeres en tres grupos: las comprometidas que eran presas políticas, las consortes que eran familiares de presos políticos y las marginales que ejercían la prostitución.⁶⁵

Todas ellas estaban marcadas para la sociedad de una manera u otra. De este texto se puede extraer que las presas políticas eran comparadas con las marginadas que ejercían la prostitución para desprestigiarlas y también vivían en eterna alerta por sus hijos, ya que si los tenían con ellas corrían el riesgo de sufrir calamidades y si conseguían dejarlos al cuidado de otra persona fuera, quizá su hijo no la reconocería como madre al salir de prisión. Por otro lado, las consortes de presos políticos eran estigmatizadas por hacer la vida más llevadera a su familiar, además de proporcionarle quizá la única ración de comida diaria que le salve la vida. Como tercer caso estarían las marginadas por la prostitución, que se mantenían sobreviviendo en la ilegalidad a la que veían sometidas.

1.2 - Padres: "Donde comen tres, comen seis"

1.2.1 - Resistencia a la marcha

El padre de Martín no le impide a su hijo que se marche pero tampoco está de acuerdo con ello. En su despedida en la estación de tren le dice, como último intento, que si las cosas se ponían feas, que se volviese, que nunca le iba a faltar un plato de lentejas⁶⁶. El padre asume la responsabilidad educacional masculina de mantener el bienestar de la familia dentro de sus posibilidades. Durante el desarrollo de la película, siempre muestra su apoyo ante su mujer cuando demuestra su reticencia a la marcha y tranquiliza a Pilar

⁶³ Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas*, 36-37.

⁶⁴ Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas*, 47.

⁶⁵ Núñez Díaz-Balart, «Tríptico de mujeres. De la mujer comprometida a la marginal», 59 .

⁶⁶ Carlos Iglesias presenta *Un franco, 14 pesetas, 13' 41"*.

ante la preocupación de la marcha de Martín sin contrato de trabajo a Suiza, diciéndoles que “Mujer, fusilarlos no los van a fusilar”.⁶⁷

La madre de Martín es la más reticente a la marcha de su hijo. Durante el transcurso de la película se puede apreciar que no recibe de buen grado la propuesta por parte de la hermana de Martín hacia su hermano sobre la emigración a Suiza, como una oportunidad para ganar por cada franco 14 pesetas. De esta frase procede el nombre de la película, porque este ventajoso cambio de moneda junto a la necesidad material de la familia se convierte en el motor del cambio de planes de unas personas que se conformaban con lo poco que tenían, ante el desconocimiento de las consecuencias de vivir otra vida o las posibilidades de conseguirla.

De hecho, el desarrollo de la película rezuma que la relación con su nuera se encuentra deteriorada a causa del enfado que tiene con ella por considerarla precursora de la marcha de su hijo. Le hace comentarios como “no sé por qué se tendrían que ir tan lejos”⁶⁸. Si una imagen vale más que mil palabras, en la película existen imágenes de las que también se destila un recelo por todos los movimientos que realiza Pilar para intentar prosperar. En el momento de la despedida del matrimonio en la estación de tren, la madre interrumpe su momento de intimidad para indicarle los bocadillos que le ha preparado para el viaje, intentando dar más importancia a su momento que al de su mujer. Existe una relación de tenso respeto entre ambas, pero no de aceptación por parte de su suegra. De hecho, en la película se puede percibir que la relación mejora desde que ya no conviven juntas y en la escena del regreso se muestra una relación más cordial.

Existen otros documentos audiovisuales que hacen referencia a este hecho. En la película de *Españolas en París*⁶⁹ existe un relato de un español que viaja a París y que tiene un encuentro esporádico con una asistente del hogar que se hace pasar por ciudadana francesa. Éste le cuenta en confidencia que su novia es muy buena, pero que no se lleva bien con su suegra, porque quiere tener una casa para ellos dos. Le dice que con su sueldo de administrativo tiene lo justo para vivir y no pueden plantearse comprar una vivienda para comenzar una vida juntos e independientes de la familia. Ha pensado incluso en emigrar unos años para poder ahorrar pero su recién conocida amiga le persuade de continuar con esa idea.

Estas dos películas están realizadas con una diferencia de treinta años, pero exponen de forma similar el cambio que estaba viviendo la estructura familiar a partir de los años sesenta en España, donde las nuevas parejas preferían vivir en otro domicilio distinto al de los suegros, debido a las nuevas necesidades generadas por la industrialización de los años sesenta en España. En el texto de Vázquez se puede contemplar como detonante de esta transformación la industrialización y desarrollo económico que nació en los sesenta, con una evolución que conlleva a una sociedad más individualista y con modificaciones en la estructura familiar condicionada con la adaptación a la nueva sociedad industrializada, que desemboca en un nuevo modelo cultural individualista “que se centra en el derecho a la búsqueda de la felicidad y el

⁶⁷ *Un franco, 14 pesetas, 18' 11"*.

⁶⁸ *Un franco, 14 pesetas, 18' 16"*.

⁶⁹ *Españolas en París*, Vídeo, Drama, 1971.

bienestar personal, frente a la situación anterior en la que la estabilidad y el mantenimiento de la institución se anteponían a los deseos de los individuos”.⁷⁰

Algunas personas de las que he entrevistado me han confirmado que sus padres también eran reacios a su marcha y que cada vez que había una despedida, había llores por parte de las madres y se convertía en una situación desagradable. Los padres lo aceptaban con pesar, pero cada vez lo asumían de mayor grado. Sin embargo, existe un único caso de estos relatos en el que la hija de un emigrante en Holanda expresa que la madre del emigrante no sólo estaba encantada con que estuviese allí, sino que le pedía por carta que le mandase todo el dinero que pudiese. Esto dependía de las circunstancias económicas de partida desde las que se encontraba la familia del emigrante.

1.2.2 - Dificultades para subsistir. Cartillas de racionamiento y estraperlo

Ante el escenario de escasez de alimentos, la mujer que se queda a cargo de la familia tiene que elaborar herramientas para sobrellevar la situación. Si bien es cierto que la bibliografía consultada afirma que el estraperlo comenzó su declive a principios de los años sesenta en España, se puede deducir de ello que la sociedad española se encontraba muy afectada económicamente. En esta película se constata que, aunque no pasaban hambre, son los padres de Martín los que colaboran al sustento familiar mientras Martín trabajaba y formaba parte de la unidad familiar en España, y que pasaron a asumir este sustento hasta que Martín no enviase los primeros ingresos. En el desarrollo de la película se muestra que Pilar asume las labores de cuidadora a tiempo completo de todos los miembros de la unidad familiar, y también de sus padres aunque habitasen en otro domicilio, como se puede apreciar casi al final de la película.

En época de posguerra existió escasez de algunos alimentos desde el principio de la Guerra Civil española y fue el estraperlo prácticamente la única vía para conseguirlos. Román indica en su texto *El negocio del hambre: Fraude y corrupción durante la posguerra autárquica en el campo alto-andaluz*⁷¹ que se podría diferenciar entre dos tipos de estraperlo: por un lado, el denominado *pequeño estraperlo*, que era el que llevaban a cabo las familias más humildes como práctica de subsistencia y, por otro lado, el denominado gran estraperlo, que en palabras de esta investigadora era el practicado por individuos bien posicionados y con contactos, y “protagonizado por sectores pudientes, ávidos no de calorías sino de lujo, con afán de lucro y de hacer negocio aprovechando el suculento escenario abierto por la autarquía”.⁷²

Sobre el Gran Estraperlo, tanto Román como el investigador Del Arco en su texto *La corrupción en el franquismo. El fenómeno del “Gran Estraperlo”* coincide en considerarlo como una corrupción y afirma en este texto sobre este fenómeno que es “Un negocio de alto rendimiento que tuvo lugar durante la posguerra, a expensas del sufrimiento, el hambre y la escasez de buena parte de la población. Fue desarrollado siempre en connivencia o con la participación directa de personas pertenecientes a la Administración franquista o cercanas a la misma”.⁷³

⁷⁰ Vázquez, «Para una historia de la familia española en el siglo XX».

⁷¹ Román, «El negocio del hambre. Fraude y corrupción durante la posguerra autárquica en el campo altoandaluz.»

⁷² Román, 669.

⁷³ Del Arco, «La corrupción en el franquismo. El fenómeno del “Gran Estraperlo”», 620.

Continúa Román, aportando que desde los primeros días del conflicto se apostó por la economía de autoabastecimiento y la supresión de las importaciones, lo que produjo una importante escasez de los alimentos principales. También afirma que para intentar subsanar esta precaria situación

se implantó un sistema de racionamiento que, aunque en teoría iba a revestir carácter provisional, se mantuvo vigente hasta 1952. A través de una cartilla con cupos recortables, se consignaban alimentos y otros productos de uso cotidiano de mala calidad, en cantidades ridículas y tras largas horas de espera en colas infinitas.⁷⁴

Los alimentos proporcionados a través de las cartillas de racionamiento no eran suficientes para el sustento familiar. Esta es una de las causas fundamentales por la que principalmente el cabeza de familia tomaba la decisión de emigrar, porque la mayoría de las veces no tenían nada para ofrecer a su familia.

En esta situación descrita, la mujer tuvo un papel muy destacado en la supervivencia de la familia. Los investigadores Alía, Bascuñán, Vicente y Villalta hacen referencia a este caso en su texto *Mujeres solas en la posguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión*⁷⁵. Se centran en el protagonismo que adquirieron estas mujeres al quedarse en soledad por la muerte o el encarcelamiento de sus maridos. También le afectó a las madres o hijas de estos represaliados de guerra. Este estudio se centra exclusivamente en la situación que vivieron estas mujeres y cómo tuvieron que ir solventado esta extrema situación. Tuvieron que buscar soluciones de todo tipo como trabajar por un sueldo insuficiente o a cambio de un poco de comida en todo tipo de trabajos. En demasiadas ocasiones, llevadas en su desesperación, llegaron a robar y a realizar otros tipos de actividades ilegales. Lo explican así:

Estas mujeres solas tuvieron que ponerse al frente de la unidad familiar y salir a la calle en busca de alimentos para los suyos en el mercado oficial, caracterizado por el control en precios y en la distribución de productos (racionamiento), y en el mercado negro extraoficial, obligado para la mayor parte de españoles por las carencias del primero. No había otra alternativa. Unas consiguieron hacerlo siguiendo los cauces legales; otras lo lograron solamente saltándose los límites de la justicia, por falta de recursos o por las dificultades que establecía para ellas el férreo control social del régimen.⁷⁶

De este texto se destila que la gran mayoría de estas mujeres eran viudas o casadas, con cargas familiares. Estos investigadores exponen que la mayoría de los delitos que cometían no eran violentos y que se vieron abocadas a tomar todo tipo de decisiones por un plato de comida que ni siquiera era para ellas, sino para sus hijos o nietos.

⁷⁴ Román, «El negocio del hambre. Fraude y corrupción durante la posguerra autárquica en el campo altoandaluz.», 665

⁷⁵ Alías et al., «Mujeres solas en la posguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión».

⁷⁶ Alías et al, 218.

En el libro *El Vapor del Alma*⁷⁷, los investigadores Castaño y Caro recogen relatos de vida de personas del pueblo de Terque, en Almería. Se trata de una sucesión de retrato actual y breve relato de la vida de algunos vecinos de edad avanzada del pueblo. En la investigación realizada, hallaron que la gran mayoría habían emigrado a Cataluña, Europa o América, todos ellos empujados por las necesidades que estaban viviendo, otros contaron sus experiencias de exilio o de ingreso en prisión como represaliados políticos y también se relatan experiencias con el estraperlo y el hambre que pasaron.

Así una de ellas, Francisca, “recordaba los meses de mayo cuando sólo había para comer higos secos porque la despensa del trigo estaba esquilada todo el año”⁷⁸ o cuando su padre, que era guardia civil, lo tuvo que dejar para irse a trabajar al campo porque “no soportó el oficio de estar escondido por la noche entre las retamas para confiscarles a los estraperlistas los escasos botines que alimentaban a sus familias”⁷⁹. Ángeles también nos relata sobre esta situación que

El estraperlo era una red muy fina con la desconfianza. Mientras las mujeres viajaban a Almería y escondían entre sus ropas íntimas los artículos más escasos, los hombres acarreaban comida por las noches mientras las patrullas de la Guardia Civil o las de Fiscalía de Tasas los perseguían para apresarlos. Cuando la madre de Ángeles no estraperlaba, vendía café y borrachillos a los milicianos...⁸⁰

A pesar de todo lo vivido, los retratos mantienen la chispa en sus miradas pero del poso de cada surco de su cara y del peso de cada palabra, se deduce la vida que les tocó vivir y su capacidad de reponerse ante la adversidad.

Procedente de relatos orales, en este caso familiares, me ha llegado información de que mi bisabuela materna tenía que estar en una fila, a veces durante toda la noche, para recibir un bien escaso y, a veces, ni eso porque no había suficiente para todos. Otros relatos que me llegan por parte de mi abuela y bisabuela paternas es que se quitaban comida de su plato para dársela a sus hijos y nietos y aguaban su porción para completar su ración diaria siendo, la gran mayoría de ocasiones, la única que recibían.

1.3 - Hijo: Pablito, pórtate como un hombre

Durante el desarrollo de la película, es en dos ocasiones cuando Martín hace referencia a esta frase para darle instrucciones a su hijo Pablito. La primera vez se produce en la despedida en la estación de tren⁸¹, cuando Martín marcha a Suiza y todo es ambigüedad tanto para él como para la familia, dándole a entender que debe perder el miedo a lo desconocido para tomar el testigo del referente paterno que se marcha y también que ha llegado el momento de madurar y ser fuerte. La segunda ocasión se produce cuando Pablito acude por primera vez al colegio en Suiza⁸². El niño le pide a su padre que no lo deje solo, que no los entiende y su padre le vuelve a decir que se porte como un hombre, dando a entender que debe ser fuerte y que los niños no deben lloran.

⁷⁷ José Carlos Castaño y Sergio Caro, *El vapor del alma. Retratos de Terque* (Terque, Almería: Asociación Amigos del Museo de Terque, 2010).

⁷⁸ Castaño Muñoz y Caro Cadenas, 61.

⁷⁹ Castaño Muñoz y Caro Cadenas, 61.

⁸⁰ Castaño Muñoz y Caro Cadenas, 62.

⁸¹ *Un franco, 14 pesetas, 14' 18"*.

⁸² *Un franco, 14 pesetas. 1h 07' 32"*



Fig 1. Fotograma de *Un franco, 14 pesetas* "Pablito, pórtate como un hombre", extraído de la página web www.imdb.com

En muchas ocasiones, durante los años sesenta, cuando la figura paterna desaparecía, los hijos varones, sobre todo los primogénitos, solían adquirir una responsabilidad de cuidado familiar inadecuado para tan corta edad. Se constata el hecho de que Martín quiere que continúe ante su ausencia el modelo de educación recibido basado en la conservación del referente visible masculino responsable de la unidad familiar. Del texto de Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas*⁸³, a este respecto se puede deducir que la educación impartida en el franquismo quería perpetuar el liderazgo del patriarcado en detrimento de la mujer, proyectando a la sociedad una imagen diezmada y que siempre necesitará la protección de un hombre. Peinado cita un texto perteneciente a Pilar Primo de Rivera con respecto a la educación que deberían recibir los niños para garantizar el trato a la mujer como objeto de culto y protección:

Hacer de los niños el hombre fuerte del mañana, duro, agresivo, preparado para cualquier batalla. Propiciar a los hijos del poder que necesitarán para ser luego el padre de familia, el patriarca, el director. Inculcarles los valores propios de la 'masculinidad' haciéndoles conscientes de lo que necesitarían para dirigir o gobernar la sociedad. Enseñarles a que protegiesen a la mujer como cosa suya y a que la cuidasen como un ser subordinado y complementario de él.⁸⁴

La investigadora Piras, en su texto *Emociones y migración: Las vivencias emocionales de las hijas y los hijos que se quedan en origen*⁸⁵ analiza las estrategias que surgen entre los hijos e hijas adolescentes de emigrantes transnacionales que se quedan en el origen. Los hijos afectados van experimentando las fases del duelo migratorio: en principio viene la fase de aceptación de la ausencia y continúa con la adaptación de ésta en la distancia. Nunca es un duelo que desaparezca del todo, pero los hijos que se quedan aprenden a suplir las ausencias de referentes paternos con la presencia de otros miembros de la red familiar directa, siendo lo más frecuente trasladar el referente paterno al materno, que se prolonga incluso cuando retorna el padre. Si es el referente materno el que vuelve, la estructura familiar se readapta para que la madre adquiera de nuevo el mismo rol que cuando se encontraba físicamente en casa. El duelo migratorio posee la misma entidad

⁸³ Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas*.

⁸⁴ Peinado, *Enseñando a señoritas y sirvientas*, 58.

⁸⁵ Piras, «Emociones y migración».

para los hijos, tanto si es el de la madre como si es el del padre, pero la estructuración familiar para la superación del mismo es más compleja cuando es la madre la que emigra y deja a los hijos en casa.⁸⁶

En este caso de la película *Un franco, 14 pesetas*⁸⁷, la única comunicación que se recibe durante su desarrollo es a través de correspondencia, a través de una sola carta y ésta va dirigida a Pilar como centro de la comunicación. No existe una comunicación directa con Pablito y la máxima información que le llega es cuando su madre lee la nueva carta y manda un saludo generalizado a la familia. No existe una frase o un mensaje expreso dirigido al hijo.

En un momento de la película que se desarrolla estando en Suiza, padre e hijo aparecen subidos en la bicicleta, ascendiendo la montaña para ir a despedirse de Hanna ante el inminente regreso a España. Martín reta a Pablito diciéndole “*te echo una carrera hasta la granja que tiene el árbol grande*” para ver quién llega antes al destino, y continúa diciéndole “*marica el último*” y éste le pregunta *¿qué es marica?*⁸⁸ En este episodio Martín da a entender que el que ganase haciendo el trayecto por la montaña sería el más fuerte y refiriéndose al ser “marica” como un símbolo de debilidad por representar al sexo femenino. Por la reacción que tuvo el niño, en la sociedad suiza no existía, al menos con una visibilidad evidente, la necesidad de diferenciar a las personas por género o por su sexualidad y, sobre todo, en la educación recibida en el colegio y en las relaciones con el resto no se consideraba como una debilidad este hecho.

A través del personaje de Pablito, se refleja en la película que la educación sexual recibida por los niños en los colegios suizos utilizaba unos métodos más libres que en España. En una secuencia de la película, su profesora del colegio en Suiza se encuentra explicando a los alumnos de dónde vienen los niños. Pablito interrumpe a la profesora para hacer un aporte en referencia a cómo venían los niños en España, afirmando que los traía la cigüeña de París, provocando la sorpresa de todos sus compañeros. Como consecuencia de esta situación, Pablito llega a casa con una nota del colegio en la que los padres son requeridos para hablar con la profesora. La reacción tanto de Pilar como de Mari Carmen, que son las primeras en recibir la noticia, es de sorpresa y contrariedad por lo que le han revelado a Pablo, considerando a la sociedad suiza como demasiado liberal en referencia a la sexualidad, siempre comparándola con la educación sexual recibida por ellas.

Martín esperaba de Pablito que se portara como un hombre en su ausencia, pero de las niñas que se quedaban también se esperaba que se comportasen como mujeres adultas que apoyasen al resto de mujeres cuidadoras del núcleo familiar. Como producto de la investigación para realizar su documental *La memoria interior*⁸⁹, Ruido se reencontró de frente con todos esos sentimientos de niña que se queda en el lugar de origen. En un momento del desarrollo del documental formula esta frase, “Cómo haceros comprender que el trabajo no nos ha hecho libres [...] y todas las contradicciones y todas

⁸⁶ Piras, «Emociones y migración», 74.

⁸⁷ *Un franco, 14 pesetas*.

⁸⁸ *Un franco, 14 pesetas*, 1h 17' 54".

⁸⁹ *La memoria interior*, Video, Ensayo Documental (Colección MACBA. Fundación MACBA, 2002).

las dificultades de ser la más pequeña, de ser una mujer que no responde a las expectativas”⁹⁰, destilado de sus propios sentimientos hacia los de sus padres como emigrantes que fueron. Es una afirmación que formula desde la madurez que le otorga la experiencia y desde la dificultad añadida de ser una mujer desconocida para sus padres. También desde su realidad de que se ha hecho a ella misma porque la distancia destruyó la complicidad que podría tener con ellos, derivada de la relación paternofilial desarrollada en el día a día. Por otra parte, Ruido resume en otra frase el sentimiento que percibía del comportamiento de su madre sobre la experiencia que vivió como emigrante y desde su visión en la distancia: “Toda esa rabia, todo ese miedo que tú has pasado sigue viviendo en mí”⁹¹. De esta frase se puede deducir que Ruido no era ajena a la situación que vivía su madre, sólo que era pequeña y ponía la televisión todo lo fuerte que podía para evitar todo su ruido mental. Ruido explica que su madre se tuvo que hacer fuerte, sin quejarse, para poder continuar en un lugar hostil para ella, carente de estructura familiar que la apoyase.

1.4 - Relaciones intergeneracionales

El papel de los abuelos en el cuidado de los nietos se intensifica ante la ausencia de su referente paterno o materno. Existe un cambio de rol existencial y los sentimientos se transforman. Cuando la familia se reunifica en Suiza, Pablito pierde la intensidad por la distancia y la falta de comunicación. Cuando vuelve a España, la relación se ha transformado y los ve casi como unos desconocidos, sobre todo a su abuelo materno, porque tiene una pierna amputada y no se lo habían comunicado sus padres. El investigador Martín indica en su texto con respecto a los niños que “el principal motivo de que se tuvieran que quedar en España con los abuelos era no poder ofrecerles una vivienda adecuada”⁹².

La correspondencia nos sirve como documento histórico y gráfico sobre las consecuencias que acaecían tras el hecho de la marcha del emigrante. El libro de Buendía⁹³ tiene recogida una carta que envía Juan E. García desde España a sus hermanos que están en Alemania. En ella les hace hincapié en varias ocasiones que tanto sus padres como los niños se encuentran bien y en el segundo párrafo ya les afirma que “los papas ya lo sabeis desde el otra día de irte tu, me los traje a la casa para estar mas tranquilo y estar muy a gusto.”⁹⁴ (*transcripción exacta del texto original*).

De estos hechos se puede deducir que Juan E. García había apresurado la toma de decisiones con respecto a sus padres a causa de la marcha de los hijos fuera del hogar familiar. Había tenido que modificar la forma de relacionarse, intensificándose los cuidados tanto a los padres como a los niños. Y en la misiva, Juan continúa narrando algún episodio cotidiano con los niños y los abuelos durante la noche, sentados al brasero, transmitiendo tranquilidad y normalidad a las personas que están lejos del hogar, aunque también sirve este documento para comunicarles que se tiene que ir pronto a Alemania, por lo que deduce que van a continuar los cambios en el entorno familiar.

⁹⁰ La memoria interior, 16' 13".

⁹¹ La memoria interior, 15' 16".

⁹² Martín, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975*, 49.

⁹³ Alejandro Buendía, *Las palabras que quedaron. Las escrituras cotidianas en Almería II*, 1.ª ed. (Terque, Almería: Asociación Amigos del Museo de Terque, 2011).

⁹⁴ Buendía.

En el aspecto de las relaciones intergeneracionales, las entrevistas realizadas nos ayudan a destilar información sobre las relaciones de algunos de los hijos que se quedaban con los abuelos y sobre cómo fueron evolucionando. Juani es la hija menor de tres hermanos. Sus hermanos mayores emigraron a Alemania con sus padres pero hubo una ocasión en que tuvieron que volver durante más de un año para marchar su madre de nuevo a Alemania. Juani tenía una temprana edad e interpretaba esta situación de forma distinta a sus hermanos. De hecho, consideraba a sus padres como sus tíos y a sus abuelos como sus verdaderos padres.

En este sentido, en el documental *El tren de la memoria*⁹⁵ se expresa en una secuencia que una emigrante retornada relata con amargura el hecho de que su hija le mordió al indicarle que era verdaderamente su madre. Del documental se extrae que este matrimonio tomó la decisión de retornar a sus hijos a España con sus abuelos porque la guardería en Alemania se convirtió en un gasto demasiado elevado para poder asumirlo sin consecuencias negativas para el ahorro que tenía esta familia como objetivo. Cuando llegó el momento del retorno definitivo a España, la madre no tuvo el reencuentro esperado con su hija, ya que la rechazó como madre. De estos testimonios orales, contrastado con el texto de González, se puede interpretar la necesidad de adaptación de los hijos ante la ausencia de los padres para reinterpretar el cuidado de sus abuelos o el de sus tíos como si fuesen sus padres⁹⁶.

Capítulo 2 - Relaciones de ida y vuelta

A partir de los años sesenta las relaciones familiares comenzaron a sufrir modificaciones porque nacieron en la sociedad unas necesidades económicas que forzaron a una reestructuración de la unidad familiar, independientemente de si procedían de un entorno urbano o del entorno rural. En el artículo de Vázquez sobre su investigación de la familia española en el siglo XX, lo valora desde diversos aspectos como el comienzo del cambio de la estructura de la familia tradicional española, haciendo hincapié en su texto en que “el refuerzo del modelo autoritario de familia por parte del régimen no impidió que se fuera debilitando al compás del cambio social acelerado por el desarrollo económico de los años sesenta”⁹⁷.

En películas como *Surcos*⁹⁸, se desarrolló por primera vez en el cine español una historia en la que se ve reflejado otro tipo de éxodo masivo entre provincias de forma realista, como antecedente del que sucedió en Europa en los años sesenta. En su texto, Ballesteros expone que

[...] aunque ha sido estudiada como un ejemplo de “neorrealismo falangista” y predecesora de las nuevas propuestas cinematográficas que arrancan en esta misma década, *Surcos* presenta una oposición simplista

⁹⁵ *El tren de la memoria*, Vídeo, Documental (Producciones La Iguana S.L, Oasis P.C, 2005).

⁹⁶ González, «El duelo migratorio».

⁹⁷ Prada, «Para una historia de la familia española en el siglo XX», 140.

⁹⁸ *Surcos*.

y maniquea entre la corrupción de la ciudad en el proceso de industrialización y la inocencia de la España rural.⁹⁹

Este fenómeno se expone desde la visión del éxodo rural de una familia completa del campo a la ciudad. En este caso concreto, no tenían necesidades alimentarias pero les llegaron noticias de que en la ciudad se ampliaba el abanico de oportunidades para prosperar como una familia con las comodidades que proporcionaba ser de la clase media. Según Vázquez esto se debe a que “la transformación del campo y el éxodo rural producen un flujo migratorio a la ciudad entre 1940 a 1964; un éxodo que no solo se debe a la atracción del mundo urbano, sino al empobrecimiento de muchos campesinos”¹⁰⁰.

La cultura visual propicia que nos formulemos preguntas incómodas para obtener respuestas después de analizar las imágenes con otra mirada. Un ámbito en el que se transmite la fuerza de las imágenes y que invita a cuestionar la ingente cantidad de imágenes existente es el de la soledad del emigrante y su entorno, que varía dependiendo del lugar de procedencia y el de destino.

Las imágenes y documentos audiovisuales nos ayudan a captar el sentimiento conocido o a obtener el sentimiento desconocido por buena parte de la sociedad. En numerosas ocasiones muestran a la persona que llega a otro país extranjero, como un Otro excluido de la sociedad ajeno a las costumbres del país al que llega. Algunos habitantes de estos países de acogida tienen un sentimiento de superioridad con respecto al emigrante, concepto que recoge la cultura visual. Bal afirma

que los conceptos afiliados de el otro y la alteridad han sido sometidos a escrutinio por su complicidad con las fuerzas imperialistas que "poseen" la "mirada" en este material fotográfico y cinematográfico. Este concepto, que permite analizar material no-canónico, como las fotografías familiares, también ayuda a superar las fronteras entre la cultura de élite y la cultura en general.¹⁰¹

Un ejemplo de trabajo audiovisual que recoge estas hostilidades por parte del país de acogida es el documental *El tren de la memoria*¹⁰². En este trabajo abundan los testimonios de emigrantes españoles y, por boca de ellos, también proyectan el testimonio de sus familias. El relato que muestran estos emigrantes es muy distinto al que se proyecta desde la película *Un franco, 14 pesetas*, por el nefasto trato recibido. De sus entrevistas se extrae que les habilitaron barracones separados por sexos a su llegada y que los matrimonios no podían verse porque les habían asignado turnos de trabajo diferentes. Y prosigue su relato, afirmando que los barracones que les habilitaron eran usados, previamente a su estancia, como cuadras de caballos y a posteriori, se convirtieron en refugios de la protectora de animales. Al emigrante que lo relata, esta situación le deja la

⁹⁹ Ballesteros, «Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español», 250.

¹⁰⁰ Prada, 141.

¹⁰¹ Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades*, 47.

¹⁰² *El tren de la memoria*.

sensación de que los consideraban como animales y así lo quiere hacer saber en este documental, para que quede constancia más de cuarenta años después.

También relataban en este documental que cuando regresaban a España, el comportamiento generalizado que tenían con sus familias era el de transmitir lo justo sobre su vida real para no hacerles sufrir más de lo necesario y este hecho queda refrendado por el testimonio visual que proporcionan las fotografías aportadas a tiempo pasado, cuando los familiares involucrados ya han desaparecido. Según el documental, enviaban todo el dinero que podían ahorrar porque casi no socializaban. Una de las emigrantes también constata el hecho sobre cómo les enseñaban el idioma de forma incorrecta, omitiendo palabras, para que no pudiesen prosperar en otros trabajos mejor cualificados en el país de acogida y seguir siendo considerados como un Otro. De los relatos orales de este documental se puede deducir que en un gran número de ocasiones, los habitantes del país de acogida eran hostiles a su presencia por considerarlos una amenaza para sus costumbres y economía.

Diversos investigadores están realizando un arduo trabajo de recopilación de testimonios orales, fotografías, vídeos caseros de vida y testimonios familiares, como María Ruido en *La memoria interior*¹⁰³, poniendo a su propia familia como ejemplo de historia familiar de emigración recopilada durante años. Se trata de actos más o menos cotidianos pero que ofrecen gran cantidad de información para que se puedan comprender los sentimientos íntimos ocultos por iniciativa propia como un tema tabú, además de poner en crisis la mayor parte de los datos que se han ido proporcionando, a veces de forma sesgada o incompleta. Su trabajo es uno de los pocos casos que investiga de forma directa sobre los sentimientos familiares de los que se quedan.

2.1 - Los que esperan y observan. Relación con el referente “sombra”

El despido de la fábrica de Martín fue el primer detonante de la transformación en las relaciones familiares. Existe un periodo de asimilación inicial, continúa con la marcha efectiva de Martín a Suiza y sigue evolucionando con su abrupto regreso inicial en solitario a causa del fallecimiento de su padre. Esta circunstancia da pie a su toma de decisión final de volver a España con toda la familia.

Cada uno de ellos, desde su rol dentro de la familia y de su convivencia con el emigrante, vivirá la soledad de forma distinta. A través de la investigación que estoy realizando en las películas citadas, se puede apreciar que a través del cine español se pueden destilar las necesidades de la persona emigrante y a partir de ahí, obtener el mensaje que tiene la película de forma subyacente como consecuencia del desarrollo de la historia. Todo esto teniendo en cuenta las diversas formas de expresar estas historias, ya sea de la mano del cine realizado coetáneamente a la historia desarrollada, del cine más actual que interprete los hechos de los años sesenta, o del cine más comercial de los años setenta. El cine nos puede mostrar historias más amables o más duras pero de su visionado y análisis casi siempre se puede obtener, como mínimo, una llamada a la reflexión sobre la temática expuesta.

¹⁰³ *La memoria interior*.

De la lectura del texto *El ritual de la serpiente*¹⁰⁴, se pueden interpretar que, cada vez más, los símbolos son necesarios para crear y mantener vínculos en sociedad. Después de asistir al citado ritual de la tribu de los indios Pueblo, Warburg analiza en su texto, a través de los símbolos, el desarrollo de sus costumbres ancestrales con la incorporación de la nueva cultura católica y cómo conviven ambas en el día a día.

Así, la serpiente resulta ser un símbolo intercultural para responder a la pregunta: ¿cuál es el origen de la descomposición elemental, de la muerte y del sufrimiento en el mundo? Podríamos decir que, ahí donde el impotente sufrimiento humano comienza a buscar la salvación, la serpiente como imagen y como explicación de la causalidad no puede estar muy alejada.¹⁰⁵

Durante la emigración de los años sesenta, la interpretación de los símbolos a través de las imágenes se convirtió en un instrumento necesario para adaptarse a la evolución de una nueva sociedad con unas nuevas necesidades. Esta situación conllevaba la transformación de sus comportamientos como personas y unas nuevas formas de relacionarse. A su vez, la interpretación de estos símbolos a través de las imágenes, ya sean fotografías, cine o música, ayudaron a conservar el sentimiento de pertenencia a una familia, a pesar de la distancia y la ausencia.

El historiador Belting, en su texto *Antropología de la imagen*¹⁰⁶, aporta su interpretación filosófica sobre la relación dialéctica entre cuerpo e imagen, teniendo presente en el concepto de imagen interior e imagen exterior,

si bien en el concepto *imagen* radica ya el doble significado de imágenes interiores y exteriores, que únicamente en el pensamiento de la civilización occidental entendemos tan confiadamente como dualismo, las imágenes mentales y físicas de una época determinada (los sueños y los iconos) están interrelacionadas en tantos sentidos, que sus componentes difícilmente pueden separarse, y esto sólo en un sentido estrictamente material.¹⁰⁷

Se podría interpretar que la imagen interna tiene un origen corporal, en la mente, y que necesita de un soporte para plasmar esa imagen inicial. De ello, también se puede interpretar que una fotografía, el cine, la pintura e incluso el propio cuerpo se convierten en el soporte de la imagen. También se puede deducir de este texto que una imagen no se puede reproducir sin un soporte. Dependiendo de las vivencias de cada persona, esa imagen podría interpretarse de una forma distinta y convertirse en una imagen interna individualizada.

En este caso, el director de *Un franco, 14 pesetas*¹⁰⁸ está compartiendo de forma colectiva una imagen interna autobiográfica, interpretada a través de su experiencia personal con respecto al sentimiento que le produjo la emigración de su padre como referente sombra, por lo que el resultado obtenido puede ser distinto de otra imagen procedente de otra película cuyo guion tenga un origen de ficción. Según Belting,

¹⁰⁴ Warburg, *El ritual de la serpiente*.

¹⁰⁵ Warburg, 62.

¹⁰⁶ Belting y Vélez Espinosa, *Antropología de la imagen*.

¹⁰⁷ Belting y Vélez Espinosa, 25.

¹⁰⁸ *Un franco, 14 pesetas*.

Ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes. En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros “llegamos a ver”, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural.¹⁰⁹

De esta interpretación se podría deducir que para Carlos Iglesias el resultado final como imagen externa es su propio trabajo, aunque es también, a su vez, una imagen interna, porque es producto de su vivencia personal. Dice Benjamín que “la lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio”¹¹⁰. La propia memoria de Carlos se convirtió con esta película en el medio para transmitir lo que vivió durante la emigración de sus padres.

La emigración conllevó, en la gran mayoría de ocasiones, a una situación de soledad de la familia que se queda ante el ausente, y de desarraigo del que marcha. Las imágenes contribuían a mantener la conexión con las experiencias más básicas como familia, en pleno proceso de adaptación a una situación sobrevenida como fue la emigración.

Existen investigadores que expresan multitud de experiencias que no ha mostrado el cine y cuyo resultado de esa recopilación de relatos orales se convierte en un valioso testimonio de sus vivencias más trascendentales, dando ligeras pinceladas de sus sentimientos. El libro *El Vapor del Alma* se nutre de estas experiencias inmersas en un lenguaje literario que dignifica todavía más si cabe todo lo que vivieron tanto en la Guerra Civil española, el hambre de la posguerra, las experiencias con el estraperlo, y, como resultado de todo este desgaste económico familiar, también nos desvela sus experiencias con la emigración, ya sea europea o dentro del mismo país.

Podríamos comenzar con un extracto del relato de añoranza de Marcela, que los investigadores expresan de esta forma

El resto del tiempo lo ha dedicado al cuidado de sus tres hijas y una vez a la añoranza. Cuando su marido se marchó a Alemania ella se quedó sola con una cabra, una burra y las tierras amontonadas y dice que anduvo meditando y que los días eran más tristes y las noches más largas.¹¹¹

De este fragmento se destila lo que pudo ser una experiencia de dureza durante la emigración de su marido. Se indica que queda en soledad como cuidadora a tiempo completo, tanto de sus hijas como de sus tierras. Continúa el relato indicando que cargó con toda la responsabilidad mientras añoraba a su marido y además expresa sus

¹⁰⁹ Belting y Vélez Espinosa, *Antropología de la imagen*, 14.

¹¹⁰ Walter Benjamin y Jorge Navarro-Pérez, *Imágenes que piensan. Libro IV Vol 1*, ed. Tillman Rexroth (Madrid: Abada, 2010), 350 .

¹¹¹ Castaño y Caro, *El vapor del alma. Retratos de Terque*.

sentimientos comparándolos con episodios oscuros, aunque no de tristeza sino de realidad expresada de forma literaria.

Como ejemplo de relato de este mismo libro, esta vez de procedencia de Antonio, un emigrante que se vio abocado a marchar, se expresa de la siguiente forma:

Como el trabajo era escaso y mal pagado, se alistó con el tropel de los con destino a Alemania. Dejó a su mujer al cargo de los hijos recién nacidos y al cargo de la desesperanza. Porque se marchó muy rápido y regresó muy tarde. Estuvo los primeros quince meses sin venir y la melancolía se apoderó de ambos. A los cuatro años regresó y Antonia le recibió con un abrazo largo. Le encomendó que no se marchara más y él asintió y recobró el entusiasmo aferrado al revuelo multitudinario de su cuadrilla de amigos.¹¹²

En este fragmento se expresa el sentimiento desde la parte del que se marcha pero es consciente del sacrificio de ambas partes. Se habla de desesperanza de la esposa que se queda, de la melancolía de ambos y del deseo de no volver a experimentarlo, aferrándose a un recuerdo de juventud que le ayuda a enraizarse de nuevo en su lugar de origen. La fuerza de los sentimientos que han nacido, fruto de la experiencia, es lo que marcará el resto de sus días.

La experiencia de estos relatos se puede extrapolar con el sentimiento expresado en la película *Un franco, 14 pesetas*¹¹³. Existe la desesperanza de Pilar, que no sabe cuándo volverá a ver a Martín. El desarrollo de la historia también rezuma su responsabilidad como cuidadora tanto de su hijo Pablito, como de sus suegros y padres. En la película también se expresa la melancolía de ambos, manteniendo como hilo conector las vividas fotografías de las que hacen uso cuando el sentimiento aflora de forma especial. Y comparten el deseo compartido por ambos de regresar a España para no separarse. En este caso, existe una reagrupación previa, pero el deseo de reconectar con las experiencias vividas con su lugar de origen antes de partir son un estímulo que provoca su retorno, el de pasear por la Gran Vía viendo pasar gente.

Como resultado de las entrevistas realizadas a los familiares de emigrantes y ellos mismos se deduce que los sentimientos experimentados varían dependiendo de su entorno social y familiar. Paco no tiene dudas al afirmar que su padre era para él una persona casi difuminada como referente. Cuando era pequeño, estaba enfadado con él y este enfado se incrementó cuando una vez que su padre había regresado a casa se volvió a marchar. La película no hace referencia a este fenómeno pero existen multitud de casos en los que los hijos se convierten en personas rebeldes o simplemente muestran indiferencia ante el ausente.

2.1.1 - Su esposa: "Martín, sólo será un año"

Este momento se convierte en uno de los más trascendentes del desarrollo de la historia. Esta expresión se convierte en una forma de permiso subyacente que quizá Martín esperaba, porque ya tenía la sombra de la toma de decisión de emigrar robándole noches de sueño. En un momento de la película en el que está la familia reunida en torno

¹¹² Castaño y Caro.

¹¹³ *Un franco, 14 pesetas*.

a la mesa, Pilar contempla como una posible solución a su situación de paro laboral el hecho de que su marido emigre durante un año a Suiza. Este hecho provoca una convulsión en los padres de Martín, ya que su hermana apoya la iniciativa de Pilar. Pero es en la estación de tren donde realmente comienza a sentir el vértigo por la decisión tomada.

No obstante, Pilar toma la iniciativa en varias ocasiones durante el transcurso de la historia. Comienza cuando entrega una señal para la reserva de un piso antes de que su marido sea despedido, con un dinero que había ahorrado ella, sin consultarle previamente y falsificando su firma. También toma la iniciativa cuando se marcha a Suiza con su hijo sin avisarle previamente. En otra ocasión, cuando llega a Suiza, busca ella sola, sin saber el idioma, una casa de alquiler para reunificar su familia. Pilar también decide buscar trabajo en contra de la opinión de Martín, que prefiere que se quede en casa realizando su rol de cuidadora. De todos estos comportamientos en el desarrollo de esta historia, se puede llegar a la conclusión de la importancia de la toma de decisiones de la mujer para que todo se desarrolle de forma más diligente. Si comparo toda esta información, puedo llegar a la conclusión de que si fuese por Martín, el desarrollo de la historia hubiese sido distinto, ya que carecía de iniciativa. Se enfadaba o se preocupaba por lo vertiginoso de la decisión, pero finalmente aceptaba todos los cambios. El texto de Ortuño sobre las redes migratorias de mujeres en la emigración española¹¹⁴ ayuda a contextualizar el comportamiento de Pilar y de otras mujeres emigrantes, ya que ayuda a dar visibilidad al papel fundamental de la mujer en la creación de nuevas relaciones entre las dos sociedades.

El cine también refleja a veces el otro extremo de este hecho. Esto se ve reflejado en la película *!Vente a Alemania, Pepe!*. La película comienza con Angelino, un emigrante español en Alemania que regresa de visita a su pueblo. Su llegada se convierte en un gran acontecimiento ya que lo hace con evidentes señales de haber triunfado en su país de acogida. Vuelve conduciendo un buen coche, vistiendo una ropa con unas calidades nunca vistas en el pueblo y contando maravillas de lo bien que le va económicamente. El lenguaje visual convence plenamente a los habitantes del pueblo sin cuestionarlo en ningún momento. Por esta razón, el sector masculino se siente atraído por probar suerte en Alemania y prosperar rápido para volver pronto a España garantizándose un futuro mejor.

Existe una escena en la que se puede ver un matrimonio del pueblo de Angelino manteniendo una conversación en la intimidad de su alcoba, en la que el marido le expone a su esposa que le gustaba el coche con el que ha vuelto Angelino, demostrando su prosperidad en Alemania y le propone marcharse él también. En este caso, al contrario que en el caso de Pilar, es la esposa quien le persuade de su marcha porque cómo la iba a dejar sola. De estos dos ejemplos se puede deducir que, independientemente de que cada mujer actuaba de una forma distinta dependiendo de su experiencia vital, las mujeres que vivían en un entorno urbano podrían llegar a aceptar de mejor grado la marcha de su pareja que otras que viviesen en entornos rurales.

¹¹⁴ Ortuño, «Redes migratorias femeninas en la emigración española (1946-1960)».

2.1.2 - Hijos y madre. ¿Tanta necesidad tenía de irse?

El personaje de la madre de Martín expone su malestar a su nuera como posible responsable de la toma de decisiones. De la película se destila que empieza a ser consciente de la soledad por la ausencia de su hijo desde su despido en la fábrica, ya que después de una búsqueda activa de trabajo durante tres semanas, como le indica al padre de Marcos en su bar, no obtuvo ningún resultado.

Existe otra frase que le dice la madre de Martín a Pilar a modo de reproche de nuevo, en referencia a este sentimiento que le embarga ante la marcha de su hijo, cuando ésta recibe una carta del consulado donde rechazan darle a Martín el permiso de trabajo para emigrar, cuando él ya se había marchado como turista junto a Marcos. La madre expresa *No sé por qué ha tenido que irse tan lejos, aquí podía haberse colocado tranquilamente ¿tan mal estabais?*, a lo que su marido le contesta *¿y tú en tu aldea?*, dando también de esta forma visibilidad a la masiva afluencia que se produjo desde los pueblos a las capitales al inicio de la posguerra por el hambre y las necesidades provocadas por las nuevas políticas económicas de autoabastecimiento instauradas por régimen franquista. En su caso, se vino de Galicia a Madrid.

Por otro lado, el personaje de Pablito, su hijo, vive la situación de forma distinta ya que de la película se puede deducir más una relación de respeto y referente que de una exposición de cariño visible. En la película se ve en contadas ocasiones las veces que Martín le da un beso a su hijo. Pablito nota su ausencia, como se muestra en un momento de la película cuando lo están bañando y pregunta por la vuelta de su padre por Navidad, incluso se plantea renunciar a su juguete pidiendo a cambio a los Reyes Magos que traigan a su padre.

El investigador Martín indica en su texto que los niños se convierten los principales afectados ante la emigración, ya sea por la ausencia de su padre o porque se tenga que marchar, además añade que

a falta de una situación afectiva sana propició un rendimiento académico más bajo y una orientación escolar hasta futuros oficios seguros y rápidos; por el otro, la ausencia de la figura paterna (cuando el padre estaba fuera) tenderá a provocar en los hijos reacciones de sumisión incondicional o de rebelión, además de carencias afectivas, y, con el paso de los años, la única relación que les unía era la económica.¹¹⁵

De la película también se puede evidenciar que Pablito vive en un mundo predominantemente femenino en casi todos los aspectos. Son su madre, su tía y su abuela quienes toman casi todas las decisiones ante la ausencia del referente paterno. En la película no existe interacción alguna entre el abuelo y Pablito y con su abuela, solamente interactúa dos veces. Esta ausencia de relación con sus abuelos en la película puede proporcionar la información de que es la madre, en esta ocasión, quién llevaba la mayor responsabilidad en su educación.

Ruido revela en su documental que cuanto más tiempo estaban sus padres en Alemania como emigrantes, eran más conscientes de la posibilidad de que sus hijos no tuviesen que trabajar en funciones tan duras como las suyas. Según Ruido, su meta

¹¹⁵ Martín, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975*, 81.

revolucionaria se desvió en cuanto se convirtieron en propietarios de una vivienda o en consumidores que antes no eran. Sus padres ahorraban todo lo que podían para que esa circunstancia sucediese. Tanto del relato de Ruido como de los relatos de otros hijos que quedaban en su lugar de origen, se puede deducir que sentían la ausencia de los padres, pero no la llegaban a comprender, porque nadie les razonaba que ésta estuviese justificada ante el hecho de ofrecerles una vida mejor en un futuro. De las palabras de Ruido “el desencuentro crecía en la distancia”¹¹⁶ se podría resumir el sentimiento que se fue desarrollando de forma natural como supervivencia ante su duelo migratorio experimentado. Continuaba confirmando que la expectativa de los padres sobre cambiar el futuro de sus hijos y la consecución de ese nuevo futuro fue lo que creó un muro que instauró una distancia insalvable entre sus padres y ella.

En una de las entrevistas realizadas, Pablo me revela en su testimonio que se marchó siendo aún soltero. Las circunstancias económicas de su pueblo lo empujaron a emigrar, ya que la tierra que tenía para trabajar la familia quedó baldía por unas inundaciones. No había salido nunca de su casa y de repente se vio inmerso en toda una experiencia de vida. Todos los entrevistados coinciden en afirmar que sus padres llevaban muy mal el hecho de que se marchasen tan lejos. De hecho, una parte importante de los entrevistados me confirma que una vez que sus referentes paternos van desapareciendo, la intención de retornar a España también va desapareciendo con ellos.

De nuevo en *La memoria Interior*¹¹⁷, Ruido recoge un relato sobre lo que se podría considerar una fragmentación entre la familia directa que se estableció definitivamente en el país de acogida, es decir, padres, hijos y nietos, y los familiares que quedaron en España. Relata una emigrante sobre este hecho que a ella le gustaría que sus hijos conociesen sus orígenes pero que no van tanto a España. En el caso de la Navidad, relata que ya han dejado de venir porque se reúnen los familiares directos; su madre, sus hermanos, la familia de sus hermanos y sus hijos, que viven en Alemania de forma permanente. En el documental indica que regresar a España conllevaría separar a su familia de su entorno diario y que no sería práctico para ellos. Retrocede en el recuerdo a un tiempo en el que se reunía toda su familia en España, teniendo como núcleo central la casa de su abuela. Ante la ausencia de su abuela y al realizar nuevas redes migratorias en el país de acogida, las estructuras familiares se modifican para enriquecerse con otras relaciones y establecer otras prioridades, no reuniéndose tan a menudo.

2.2 - La importancia de la fotografía en la distancia

En esta película, la fotografía como imagen que conserva el núcleo familiar adquiere un protagonismo subyacente fundamental. El emigrante que marcha y la mujer que permanece poseen cada uno una fotografía con la misma representación, el hijo en el centro del matrimonio. La imagen adquiere un protagonismo vital en momentos fundamentales de la película como el vivido por Martín en Suiza y Pilar en España, al afrontar la soledad de la primera Nochebuena lejos de su familia.

Otro concepto para destacar sería el lugar destinado a la imagen como representación de la persona o personas ausentes. El significado que rezuma de esta representación se transforma dependiendo del contexto en el que se exhibe. Por un lado,

¹¹⁷ *La memoria interior*, 26' 15".

Pilar conserva la fotografía en el chinero de su alcoba, lugar sagrado de mayor intimidad de la pareja. El emigrante cabeza de familia lo lleva siempre consigo, en la cartera, como recordatorio renovado de la sensación de pertenencia a una familia que le espera y que añora. La imagen sufre el desgaste de ese contacto permanente.

Y, como otra opción de representación, sus padres y hermana tienen otro retrato más representativo de su situación de prosperidad actual en Suiza en la mesa del salón, lugar destacado para las relaciones sociales de la familia y visitantes. En el funeral del padre del protagonista, la fotografía de la familia que está en Suiza está en un sitio visible a los ojos de las personas que asisten al funeral y, que a su vez, transmiten su interpretación a otros asistentes o a la comunidad en general. Hay diferencia incluso en el soporte que sustenta la fotografía, dependiendo del mensaje final que quiera transmitir. En esta película existen diversas escenas donde la fotografía está expuesta en los lugares relevantes de sus propietarios. Del texto *El Duelo Revelado*¹¹⁸ de Moreno, se podría deducir que en otros casos, la fotografía podría estar guardada junto a toda la información relacionada con la persona o evento que representa porque no desean que sea mostrada.

También se puede conectar este sentimiento de evolución de la familia en Suiza con la investigación de Carrillo¹¹⁹. Como señala en su texto que versa sobre la relación de la fotografía y los álbumes privados entre familias transnacionales, las fotografías no sólo tienen la función de tratar de subsanar la ausencia del emigrante a través de la imagen, sino que también hacen partícipe al ausente de la evolución que va experimentando la familia en su ausencia, sobre todo en lo relacionado con los cambios físicos.

Para el emigrante es importante constatar cómo van envejeciendo sus padres, cómo van creciendo los hijos, cómo se encuentra su cónyuge y que lo hagan partícipe de ello, ayudándole a tener el sentimiento de pertenencia y de participación con su familia. De esta forma, no se sentiría aislado. El objetivo de observar la evolución en estas fotografías se convertiría en una solución para no perderse momentos trascendentales de la vida de sus familias y evitar tener la sensación de quedarse relegado. Con la foto de Suiza, Martín constató a sus padres y hermana cómo había evolucionado su familia en la distancia y les hicieron partícipes de ello.

Amador Carretero en su artículo *Fotografía y memoria histórica*, pone de relieve la importancia de los álbumes familiares como generadores de memoria. En él refiere que “cuando hablamos de “fotografía de familia” nos referimos a un concepto que considera la fotografía como una huella de la memoria, reflejo fragmentario de una experiencia, la cual nos permite “volver a ver””¹²⁰.

También, los álbumes familiares dejarán testimonio de los vínculos creados, de si éstos permanecen en el tiempo o no, pero también pueden tener sus peculiaridades como archivos de imágenes, como detalla Sanjuán en su texto:

El álbum familiar puede ser tan diverso, heterogéneo y singular que requiere que sea comprendido desde su diferencia, al igual que lo son los núcleos familiares. Estos emergen como archivos, y a su vez estos archivos pueden tener naturalezas distintas, el material puede ser propio, apropiado o ambas cosas. A pesar de la diversidad de un archivo, ya sea

¹¹⁸ Moreno, *El duelo revelado*.

¹¹⁹ Carrillo, «Foto de familia. Los usos privados de las fotografías entre familias transnacionales ecuatorianas».

¹²⁰ Amador, «Fotografía y memoria histórica».

una imagen fotográfica, una pieza audiovisual o un cuerpo visual, todos ellos conviven y dialogan, se complementan entre sí porque hablan de y desde la misma historia.¹²¹

Continuando con la relación entre memoria y fotografía en los objetos desde una visión filosófica, la investigadora Fortuna en su texto *Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze*, según sus propias palabras, pretende “desentrañar algunas de las aristas filosóficas que pueden encontrarse en el campo fotográfico, a partir, precisamente de la relación que mantiene con la memoria y el tiempo –la fotografía como aquello que puede presentar aquí y ahora aquello que ya no es”¹²². La autora desarrolla su análisis desde la visión de Benjamin surrealista y marxista, con su teoría del Aura que adelanta la pérdida de autenticidad de la obra de arte con el nacimiento de la fotografía, abriendo otros caminos a la praxis política¹²³. Aunque, a su vez, Benjamin también consideraba en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que “El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos”¹²⁴. Se podría deducir que la importancia de la fotografía podría crecer exponencialmente en relación con la intensidad de los recuerdos que evocaban o las esperanzas que generaba a sus propietarios.

Barthes por otro lado, llega a la conclusión de que la fotografía podría representar presente y pasado para la persona debido a la relación afectiva existente, dando más importancia al tiempo, por lo realmente vivido, que al objeto por lo representado y con su visión de la fotografía como algo público¹²⁵; y por otro lado Deleuze advierte de la finitud del momento, preocupándose más por la incertidumbre del futuro que por la nostalgia de la observación de las imágenes del pasado. La autora invita a la interesante reflexión en el presente sobre la mirada a los acontecimientos del futuro vinculados a unos acontecimientos del pasado que ya no se pueden revertir.

También se ha analizado la imagen “desde una perspectiva semiótica y etnológica [...] donde la articulación estética de la fotografía apunta a la (re)construcción en tiempo presente de la memoria y de la identidad”¹²⁶ en el texto de Durán, *Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes* en el que trata este tema desde la distinta visión de tres autores con sus trabajos fotográficos. En uno de ellos, Inés Ulanovsky con su muestra *Fotos tuyas*, trata sobre cómo las fotografías se han convertido hoy en algo más que una imagen de conservación de memoria de uso privado. Habla sobre el hecho del salto de las fotografías de los álbumes familiares privados a la memoria colectiva de la sociedad para dar visibilidad a los que les ha sido arrebatada. Según sus palabras, estos objetos “ahora son pruebas, son símbolos, son historia”¹²⁷. También trata sobre cómo en el entorno de conflictos de carácter político se trató de destruir todas las pruebas de existencia de los desaparecidos. De este texto se puede deducir cómo con la modificación del uso

¹²¹ Sanjuán, «Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica», 63.

¹²² Natalia Fortuna, «Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze.» (VII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007), 1-11, 2, <https://cdsa.aacademica.org/000-106/116>.

¹²³ Fortuna, 3.

¹²⁴ {Citation}

¹²⁵ Fortuna, 5-6

¹²⁶ Valeria Durán, «Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes», *Cuadernos de antropología social*, n.º 24 (diciembre de 2006): 131-44, 131.

¹²⁷ Durán, 136.

primigenio de estas imágenes, rescatadas de cajas o arcones, adquirieron una nueva misión.

Las siguientes fotografías son un ejemplo de imágenes que forman parte de una historia familiar en torno a una persona desaparecida, en este caso, como represaliado de guerra. Los sentimientos pueden diferir, ya que se arranca de situaciones distintas, pero lo que sí se comparte es el sentimiento de ausencia que tiene la familia ante el emigrante por parte de la persona que se queda, porque la portadora de la fotografía siempre tuvo la esperanza de volver a ver a su padre. La persona desaparecida es mi abuelo, y mi madre fue la que siempre albergó la esperanza de encontrarlo con vida, ya que nunca había recibido noticias que confirmasen su fallecimiento. Siempre transmitió a su familia la esperanza de encontrarlo y lo hizo través de estas fotografías, de su relato y de su búsqueda incansable.

De un recorrido en la construcción de un discurso en el que la persona siempre forma parte, aunque sea de forma subyacente, un trozo de fotografía se puede convertir en una imagen vertebradora de la historia familiar con la persona desaparecida cuya familia, y más concretamente su hija, nunca perdió la esperanza de volver a verlo.



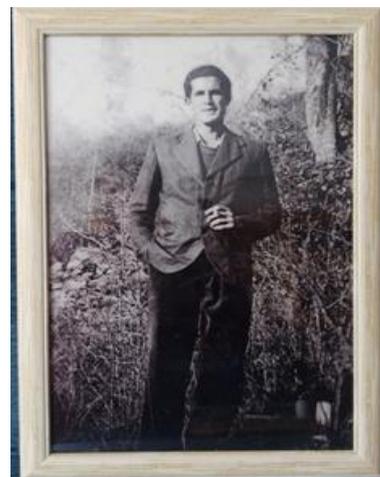
*Fig 2. Fragmento de fotografía del desaparecido.
Archivo Familiar María León*



*Fig 3. Hija del desaparecido.
Archivo Familiar María León*



*Fig 4. Familia del desaparecido.
Archivo Familiar María León*



*Fig 5. Única fotografía del desaparecido.
Archivo Familiar María León*



Fig 6. Anverso y Reverso de fotografía del desaparecido, vuelta a hallar recientemente.
Archivo Familiar María León

Durante la Guerra Civil Española, el desaparecido se tuvo que marchar a Francia por temor a represalias políticas. Según el relato que me trasladan de la historia de mi abuelo, confiaban en que hubiese comenzado una nueva vida como emigrante, forzado por estas circunstancias políticas. La única imagen que se obtuvo del desaparecido fue captada desde algún lugar desconocido de Francia (fig. 5) y la pudo conseguir su hija cuando ya era adulta, a través de un amigo de su padre. Esta fotografía se amplió para adaptarla a un soporte adecuado a la importancia que le querían dar, aunque perdiese en calidad. Lamentablemente, la fotografía original está en paradero desconocido. Ha tenido diversas ubicaciones dentro del hogar familiar, pero siempre manteniendo intacta su importancia como imagen vertebradora del relato que se quería transmitir de él.

La esperanza siempre estuvo viva, pero el resultado no fue el esperado. Finalmente fui yo misma, también hija de la hija que buscaba noticias, la que después de 75 años encontró su paradero y destino final a través de la página web *Todos los nombres*¹²⁸. Un nutrido grupo de investigadores, formado por historiadores del arte, antropólogos, archiveros, entre otros investigadores¹²⁹, realizaron una recopilación de desaparecidos andaluces, extremeños y del norte de África en campos de concentración alemanes. La información de este desaparecido la obtuvieron del libro *Andaluces en los campos de Mauthausen*,¹³⁰ publicado por el Centro de Estudios Andaluces, sobre el trabajo realizado por los investigadores Sandra Checa, Ricardo Martín y Ángel de Río.

¹²⁸ VV.AA, «Todos los Nombres», accedido 15 de abril de 2022, <https://todoslosnombres.org/>.

¹²⁹ VV.AA, «Todos los Nombres. Equipo de Trabajo», accedido 15 de abril de 2022, <https://todoslosnombres.org/proyecto/equipo-de-trabajo/>.

¹³⁰ Sandra Checa, Ángel del Río, y Carlos Castilla, *Andaluces en los campos de Mauthausen* (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2006).

(*Actualización sobre este relato*) Las imágenes tienen vida y hablan por sí solas, y su discurso va modificándose con el transcurso de la vida de la familia que forma parte de esta fotografía. La imagen que estaba desaparecida ha vuelto a aparecer. Hace unos días, mi hermano, otro nieto del desaparecido, ha fallecido. Mis sobrinas encontraron en sus objetos personales esta imagen, que portaba como un bien preciado en su cartera junto a una imagen de nuestro padre. Los consideraba sus referentes, a pesar de tener una edad madura. Al igual que para Martín, Angelino y otros muchos emigrantes y sus familias que forman parte de este trabajo, las fotografías han servido como protección, como inspiración, como conexión con el represaliado desaparecido o con el emigrante que estaba a miles de kilómetros.

También he visto apropiado mostrar el reverso de esta fotografía, ya que en ella se encuentra otro refuerzo con la figura de nuestro abuelo a través de la escritura y que desconocía. Está escrito *Antonio López* con la letra de mi hermana, otra nieta que también ha desaparecido, y la escritura que aparece a lápiz es la escritura de nuestro abuelo desaparecido. En este reverso se aprecia el vínculo que tenemos con un familiar con el que nunca hemos tenido la oportunidad de tener experiencia alguna. El apego se ha realizado a través de la fotografía como objeto, del relato oral y de la transmisión de experiencias de la poseedora con el desaparecido como legado hacia su familia.

Con respecto al texto de Moreno¹³¹ sobre la conservación de la fotografía procedente de situaciones traumáticas y en relación con el álbum familiar, he de decir que en este caso las manos custodias siempre han sido femeninas. El primer fragmento de fotografía procede de una fotografía completa que custodiaba la esposa del desaparecido, mi abuela. Cuando el uso de la fotografía se modificó a causa de su fragmentación, uno de los fragmentos pasó por decisión propia a manos de su hija, como vínculo directo. Las sucesivas imágenes pasaron a formar parte del escueto archivo familiar y siguió siendo custodiado por su hija hasta su fallecimiento, momento en el que pasé a ser la persona custodia de estas imágenes que se han convertido en más que cuatro imágenes envejecidas por el uso. Han sufrido modificaciones por las circunstancias del tiempo pero el mensaje de pertenencia a un grupo familiar se mantiene en la actualidad.

Moreno analiza en su texto sobre “cómo hacer hablar”¹³² a una fotografía, y relacionándolo con este estudio, considero que el resultado es distinto dependiendo del uso primigenio y la interpretación que se puede hacer, según las circunstancias vitales que se desarrollan en torno a esa fotografía y las derivas que va adoptando el uso de las imágenes. De este texto interpreto que una fotografía que procede de una persona desaparecida, sobre la que se tiene conocimiento o se intuye su sufrimiento, evoca sentimientos distintos a las de un emigrante del que se tiene la esperanza de su regreso a la unidad familiar o se interpreta también su bienestar, aunque no sea del todo cierto.

Las interpretaciones pueden variar dependiendo de los sentimientos que se tienen hacia la persona representada y la capacidad que tienen de transmitir sobre su recuerdo si

¹³¹ Moreno, «Etnografía de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática».

¹³² Moreno, «Etnografía de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática», 3.

ha existido convivencia previa con la persona que la está viendo o si solamente se tienen referencias sobre ella a través del relato oral y de la propia interpretación que le haya transmitido la persona poseedora de ese relato, según sus experiencias con la persona desaparecida. Sigo interpretando de este texto que una fotografía “no habla” de la misma forma, por poner un ejemplo, a la madre de un desaparecido o fusilado de guerra que a una madre que tiene a su hijo en Suiza intentando prosperar ya que en España no ha encontrado la oportunidad. Se pueden interpretar sentimientos antagónicos de dolor y esperanza.

Otra muestra de que la forma de hablar de una fotografía podría modificar su mensaje, puede destilarse de la fotografía que envió Martín a sus padres y hermana desde Suiza, con la familia reunificada y que primigeniamente fue concebida como prueba para sus referentes familiares en España sobre haber conseguido un nivel de bienestar económico a modo de éxito en su experiencia como emigrante. En el momento de la muerte del padre de Martín, esta imagen les puede transmitir la amargura de que el finado no ha tenido la oportunidad de verlos de nuevo a causa de la distancia, pensando en la emigración como algo negativo en ese momento.

En la escena de la película que se ve esa fotografía, ocupando un lugar destacado en ese hogar, es en el momento que llega Martín al velatorio de su padre, porque no le ha dado tiempo a llegar por la distancia. La observa unos segundos antes de entrar a ver su familia y la interpretación que se puede deducir de este momento es que no ha podido despedirse de su padre porque estaba en Suiza, lejos de él, provocándole amargura. A su vuelta es cuando transmite a Pablito su intención de volver a España.

2.3 - Entorno: Me habían dicho que te ibas a Suiza

Hasta mediados del régimen franquista se retrasaba al máximo el permiso de trabajo para emigrar. Según Martín, después de la Guerra Civil las salidas a otros países se restringieron, las cuales se podían llegar a considerar una traición a la patria, casi un delito¹³³ hasta 1946 pero, por cuestiones burocráticas, esta situación se dilató en el tiempo hasta 1950 y ralentizó la salida de mano de obra. En palabras de Martín “La Ley de Ordenación de la Emigración, aprobada en el año 1960, se encarga, teóricamente, de asistir a la vasta emigración de los sesenta, que se dirige esencialmente hacia la Europa occidental”¹³⁴.

En la película también se hace una llamada al respecto del sentimiento de identidad hacia su país. Cuando están en España, la sociedad ya no los considera españoles y cuando están allí, no se sienten suizos. El duelo migratorio por el regreso, según González¹³⁵, se convierte en un segundo duelo migratorio. Independientemente de que algunas veces se produzca por periodo vacacional o sea por un retorno definitivo, se vive con la misma intensidad. Las experiencias vividas en su país de acogida, las ausencias, las nuevas presencias, el sentimiento magnificado de añoranza por sus familiares y por su anterior vida, hacen que se viva el duelo migratorio de forma muy intensa, pero en el retorno también se siente una incertidumbre en relación con la situación

¹³³ Sonia Martín Pérez, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975: el papel de la televisión y otros medios de comunicación* (Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2012), 24.

¹³⁴ Martín Pérez, 25.

¹³⁵ González Calvo, «El duelo migratorio», 88.

que se va a encontrar a la vuelta, sobre cómo lo va a recibir su familia y su entorno. La ilusión por el regreso puede modificar las condiciones reales de retorno.

El emigrante tampoco se va a encontrar a las mismas personas que dejó porque ellos han vivido un duelo paralelo al suyo debido a su ausencia. De toda la bibliografía y relatos consultados, se puede deducir que la sociedad y algunos emigrantes consideran a la familia que se queda unos privilegiados, pero ellos han tenido que aprender a reinventarse y la gran mayoría han pasado muchas vicisitudes no sólo económicas, sino emocionales a corto y largo plazo.

La contextualización de los hechos sobre las condiciones en las que emigran Martín y Marcos en la película *Un franco, 14 pesetas*¹³⁶ coincide con el resultado de la investigación de Calvo y Prieto¹³⁷, con respecto a la necesaria creación de un acuerdo de emigración entre España y Suiza, ante la incesante llegada de españoles como emigrantes irregulares. Afirma que hasta el año del acuerdo entre ambos países, la gran mayoría de emigrantes que entraron a Suiza lo hicieron como turistas, como es el caso de Martín y Marcos.

Del desarrollo de la película se evidencia que se vieron empujados a hacerlo así ante la falta de respuesta del consulado para proporcionarles el permiso de trabajo necesario para poder emigrar a Suiza. Ante la necesidad de regularizar la situación de todos estos trabajadores españoles en el país, ambos países elaboraron un tratado firmado en 1961 que establecía las condiciones de los trabajadores procedentes de España. Las condiciones de los emigrantes españoles no fueron tan ventajosas como las obtenidas en las negociaciones de Suiza para los trabajadores italianos. Este tratado vino acompañado de un documental realizado por directores amateurs, en el que colaboraban empleados de la embajada que estaban en contra de las políticas del régimen franquista. Esta película documental se llama *Notes sur l'émigration. Espagne 1960*¹³⁸ de Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, y no fue emitido en su totalidad hasta que la Filmoteca de Catalunya la reeditó en 2011. En este documental se recogieron escenas de diversos barrios deprimidos correspondientes a ciudades como Barcelona, que tuvieron que acoger en poco tiempo la gran cantidad de migrantes de otras ciudades deprimidas como Almería, que vivió de forma más acusada los efectos económicos negativos de la posguerra.

Esta imagen (fig 7) corresponde a una de las calles principales de este barrio de Almería, donde el fotógrafo Pérez Siquier realizó un prolífico trabajo y en el que recogió de manera documental la realidad del entorno.

¹³⁶ *Un franco, 14 pesetas*.

¹³⁷ Prieto y Calvo, «Microhistoria del comienzo de la emigración española en Suiza».

¹³⁸ *Notes sur l'émigration – Espagne 1960*, HDCam, documental, 1962.



Fig 7. S/T (La Chanca) Almería.
Carlos Pérez Siquier. 1957

Como conclusión sobre este hecho, Calvo y Prieto aportan como información sobre este documental prohibido que

El 29 de septiembre de 1961, un día después de la ratificación del tratado bilateral entre España y Suiza por parte del parlamento helvético, se proyectó en Lausana un cortometraje que dejaba al régimen de Franco a la altura del betún. Las imágenes de una España famélica y desharrapada recalcan los límites del discurso desarrollista y optimista del gobierno de tecnócratas y cuestionaba la credibilidad de un país que se estaba estrenando como miembro de diversas organizaciones institucionales.¹⁴⁰

De esta forma, se ponía en entredicho si las políticas franquistas cumplían las condiciones para pertenecer a dichas organizaciones y se trataba de dejar claro que la masiva emigración de españoles a Suiza era debido a la necesidad imperiosa de esas personas y también la del gobierno franquista como oferta de mano de obra española.

La historia de *Un franco, 14 pesetas*¹⁴¹ tiene una visualización cronológica de las circunstancias pero traslada un trasfondo subyacente que trata de justificar en un segundo plano la toma de decisión, no sólo de Martín o Marcos, sino de una gran parte generalizada de los obreros que vivían en los años sesenta en España con la constante incertidumbre sobre si cada uno de sus días sería el último en su puesto de trabajo. Según la película de Iglesias, la educación proyectada por la sociedad de posguerra en la que estaban inmersos hacía que aceptasen con resignación el despido al que se veían sometidos porque siempre había alguien en peores circunstancias que ellos a los que habían despedido también.

Existe una escena en la que se aprecia cómo llevan a los trabajadores a su centro de trabajo en la parte de atrás de un camión, con la incertidumbre sobrevolando sus cabezas, intercambiando los posibles destinos a los que podrían emigrar y de los que habían recibido información por parte de otros compañeros o conocidos que ya vivieron el momento del abismo del desempleo. Unos hablan de Suiza, otros de Alemania, pero ninguno habla sobre buscar otro trabajo en España. Se podría interpretar como la única forma de poder conseguir ingresos para la unidad familiar que queda.

La sociedad en España estaba inmersa en un escenario del que también se hacen eco algunos textos, expresado en el anhelo de mejora de un emigrante. En el libro *Los vapores del alma*, se pone de manifiesto que para Francisco se convierte en realidad expresándolo como “la fascinación que le producía el bullicio de la ciudad que le hizo

¹³⁹ «La Chanca, 1956-1965», centroperezsiquier, accedido 3 de julio de 2022, <https://www.centroperezsiquier.org/la-chanca-1956-1962>.

¹⁴⁰ Luis M Calvo Salgado y Moisés Prieto López, 339-340.

¹⁴¹ *Un franco, 14 pesetas*.

olvidar muy pronto la escena luctuosa de Terque, con sus calles despobladas por la emigración incesante de aquellos años”¹⁴².

De todo ello, podría nacer el recelo de las personas de su entorno que no se atreven o no pueden dar el paso. Del relato oral de María, la hija de un emigrante retornado ya fallecido, he podido extraer que no todos los emigrantes que volvían lo hacían con el éxito esperado. Su padre sí pudo ahorrar para cumplir el sueño de adquirir un terreno en su lugar de origen. Las circunstancias cambiaban dependiendo del estado civil que tuviese la persona a la hora de marcharse y de la cargas o circunstancias familiares existentes en ese momento.

Las relaciones con el país de origen se van debilitando por la falta de comunicación una vez que se parte. Cuando el emigrante vuelve se encuentra con el rechazo de parte de la sociedad, y la falta de comunicación con los amigos que quedan en España es interpretada por ellos como un indicativo de superioridad que a parte de la sociedad española le cuesta asimilar. Pero existen otros casos, como el anterior caso de María, en el que esta situación no se llega a vivir porque la mayor parte se fueron en grupo desde el mismo pueblo y casi retornaron a la misma vez. En esta ocasión, los emigrantes tenían claro que iban a volver.

2.4 - Marcos: Hasta que no lo tenga todo bien atado, no vuelvo

La vuelta no es fácil. A través de la correspondencia los españoles retornados de Suiza ponían al día a los que seguían allí. Les explicaban la dura situación económica. “Este país siempre está en crisis”. La correspondencia servía también como crónica social de cómo se desarrollaba la vida en los países de origen y destino y como reunificación de familias y oportunidades para amigos.

El sentimiento de no pertenencia hace que la añoranza se mantenga, pero el recuerdo de la necesidad que les empujó a emigrar es lo que les retiene. La reagrupación o fundación de una nueva familia en el país de destino atenúa el sentimiento de soledad, pero no lo hace desaparecer. Esto ocurre, sobre todo, cuando se dan circunstancias destacadas ya sean negativas, como el fallecimiento de los padres, o positivas como el nacimiento, bodas, comuniones.

Hay que tener en cuenta que existían familias de emigrantes muy numerosas, ya que cuando volvían por vacaciones podrían concebir nueva descendencia y se volvían a marchar. Esta circunstancia se producía con mucha frecuencia en las familias de pescadores que se embarcaban para altamar durante casi todo un año. Cuando él marchaba, aquí se quedaba la madre con el embarazo y todos los hijos a su cargo. Una de las personas entrevistadas, Paco, me dijo que ésa fue su situación. Su madre quedó embarazada en uno de los retornos de su padre a casa y éste no pudo conocer a su hijo hasta que no regresó de Alemania

2.5 - Envidias e incompreensión en la vuelta

Durante el desarrollo de la película se pueden apreciar diversas situaciones en las que, tanto el emigrante como la familia del emigrante, sufren alguna falta de empatía o desplantes por parte de los vecinos, antiguos jefes u otros personajes de la historia. Uno

¹⁴² Castaño Muñoz y Caro Cadenas, *El vapor del alma. Retratos de Terque*, 66.

de estos pasajes es el vinculado con Tonino, compañero italiano de Martín y Marcos en la fábrica.

Les cuenta a ambos, en la comida de despedida a Martín, la primera experiencia que tuvo al volver a casa de sus padres durante unas vacaciones. La gente de su barrio lo trató con indiferencia y el coche con el que había viajado hasta allí, que estaba estacionado en la puerta, se lo destrozaron durante la noche. Algo similar le sucedió a Martín cuando volvió a España por la muerte de su padre. Al entrar a la casa recién llegado con la maleta, unos vecinos que salían del velatorio le mostraron indiferencia y comentaron en voz baja entre ellos a modo de reproche. Normalmente en España los velatorios estaban muy concurridos y, en esta ocasión Martín se encontró a su familia prácticamente sola. Toda esta secuencia muestra multitud de señales que ayudan a comprender la situación del momento.

Del texto de González¹⁴³ también se podría deducir que los amigos y la sociedad viven de alguna forma un duelo migratorio ante la masiva marcha de personas jóvenes, dejando un panorama desolador en España. Los amigos que se quedaron encuentran en el emigrante que retorna, a una persona que ha evolucionado con respecto a su forma de pensar y de vivir. La pérdida de contacto diario o frecuente y la sensación de distancia cultural que les separa por la evolución experimentada en sus países de acogida, los aleja por el muro invisible de los prejuicios que puede derivar en envidias y en el enfriamiento de la relación.

La mayor parte de la sociedad que seguía su vida, tanto en Italia como en España en estos casos, mostraban con recelo cualquier signo de mejora económica tanto para ellos como para sus familias, como el antiguo jefe de Martín cuando acude a pedirle trabajo a su vuelta de Suiza para quedarse. En esta escena muestra cómo le invita a marcharse de nuevo a Suiza, reprochándole que vuelva como un señorito que no encaja ya en su taller. En este taller estaba Saturnino, su maestro y le pidió que se marchase, que no le pidiese trabajo a su antiguo jefe y que no le diese la satisfacción de contratarlo para explotarlo de nuevo. Sus palabras fueron “No vuelvas Martín, a estos sitios no se vuelve”.

En el desarrollo de las entrevistas realizadas a las personas voluntarias, la gran mayoría relataba que a su vuelta, ya fuese por periodo vacacional o de forma definitiva percibían cómo la sociedad, incluida la propia familia de origen, les atribuían un adjetivo dependiendo del país del que volvían. A Mari y su familia los llamaban “los franceses” y me afirmó que le dolían esos comentarios, ya que volvían con toda su ilusión y que lo consideraba un término que los separaba todavía más de su familia, aún en la cercanía. Quizá fuese un sentimiento al que las personas que lo expresaban no le daban mayor importancia, pero sacado de contexto, a la gran mayoría de los emigrantes entrevistados les provoca dolor y desubicación, porque ellos mantenían su convicción de que eran españoles y que representaban a su país. A Juani y también a su familia que se quedaba en España les atribuyeron el adjetivo de “los alemanes”. También me dijo que la gente en el barrio los miraba de una forma recelosa porque llevaban una ropa distinta a la que

¹⁴³ González, «El duelo migratorio».

llevaba el resto. Era la que mandaban sus padres o familiares desde Alemania, Suiza, Francia o Bélgica.

Este hecho también lo recoge Ruido en el testimonio de una emigrante en Alemania, la cual asevera que a ella le gustaría que a su regreso por vacaciones o por algún evento especial, la considerasen como familia o vecina. Expresa que el hecho de que la llamen “la alemana” le hace sentirse triste y sin identidad, porque no se siente de allí cuando está en su país de acogida, pero el recibimiento por parte de la familia también le hace sentir extranjera en su país de origen. En esta entrevista le acompañan dos compañeros más y comparten la misma situación. Una vez más, se afirma esta situación de desarraigo por parte del emigrante a su retorno.

También en el documental *El tren de la memoria*¹⁴⁴, se relata cómo una de las emigrantes mandaba ropa, que no estaba vista en aquella época, a sus hermanos y también expresaba ese recelo por parte de otros miembros de la familia o vecinos. Aunque ella se quedase casi sin dinero, a su familia no le podía faltar de nada. Se podría considerar otra forma de comunicación con su familia, de vínculo sin palabras. A veces se podía convertir en el vínculo más directo con los familiares más jóvenes de la casa, que los percibían como personas que enviaban regalos más allá del afecto que se pudiese desarrollar. No existía correspondencia ni llamadas que ellos necesitasen, pero el regalo especial recibido no se olvidaba, aún cuando son adultos en la actualidad. De sus testimonios se puede derivar que ellos siempre tenían activo el sentimiento de protección hacia sus familiares que quedaban y esa implicación les hacía sentirse fuertes en un vínculo familiar que se renovaba con cada nuevo acto de protección.

2.6 - Nuevas necesidades creadas

Una nueva sociedad de consumo nació durante los años sesenta en España. La investigadora Sueiro afirma:

Las nuevas costumbres y pautas de consumo que comenzaron en los cincuenta se acelerarían en los sesenta, la llamada década del “desarrollismo”, en la que iba a producirse la mayor transformación de la vida española de todo el siglo XX, configurándose una nueva sociedad de consumo de masas que poco tiene que ver ya con la sociedad de las dos décadas anteriores¹⁴⁵.

La historia de *Un franco, 14 pesetas*¹⁴⁶ se desarrolla en el Madrid de los años sesenta y el investigador Galiano la define en su texto como “un título que guía en la brutal distancia en el bienestar y los modos de vida que separaban Europa de nuestro país”¹⁴⁷. Existió un éxodo masivo de casi cuatro millones de españoles que marcharon en busca de nuevas oportunidades. Cuando Martín y Marcos salieron de España, su necesidad era conseguir mejorar su calidad de vida. Para otros, el hecho de marcharse se convertía en su única opción ya que no tenían recursos suficientes para cubrir sus necesidades básicas vitales, como la comida. La emigración se convirtió en una válvula de escape en una sociedad colapsada por la carencia de casi todo, como se muestra en una

¹⁴⁴ *El tren de la memoria*.

¹⁴⁵ Sueiro, *Posguerra*, 264.

¹⁴⁶ *Un franco, 14 pesetas*.

¹⁴⁷ Galiano, «Movimientos migratorios y cine», 182.

escena de la película en la que un emigrante se esconde debajo de la chaqueta un alimento en un supermercado suizo y al que Martín ayuda a no ser descubierto.

Desde esta escena se muestra de una forma muy visual, tanto por la diferencia en la vestimenta como por la evolución cultural mostrada por Martín y su hijo, el desarrollo de un momento muy concreto que pudo repetirse en otras ocasiones más por otros emigrantes. Esta escena rezuma la situación desde la que procedían muchos españoles y que muestra un tinte de drama de una realidad, en principio experimentada por el padre del director. En esta escena destila diferencias incluso en la forma de vestir de ambos, siendo la del emigrante ya establecido y su hijo Pablito mucho mejor que la del emigrante recién llegado, que porta un vestuario mucho más humilde y desgastado. El desarrollo de las escenas de la película casi siempre destila la empatía y la constante comparación con las experiencias vividas en España antes de emigrar, a través de los sentimientos y de una banda sonora que invita al recogimiento.

Desde el mismo momento que llegaron Martín y Marcos a Suiza, incluso desde que pasaron la frontera, se proyecta desde la película un choque cultural. Existe una escena en la que Marcos y Martín tiran basura al suelo después de comer y una señora suiza recoge los residuos y los deposita en una papelera, ante la extrañeza de ambos. En este corte de película casi no se media palabra por el desconocimiento del idioma, y tampoco es necesario porque el desarrollo de la situación se hace muy evidente con miradas y comportamientos recelosos en el vagón del tren que los lleva al país de destino. Cuando llegaron a Suiza, conocieron otro tipo de comodidades y de educación que les generó nuevas necesidades, además de las que les propiciaron a partir de su casa.

Desde la evolución de la historia en la película, se proyecta que la situación primigenia que forzó a Martín a emigrar se ha disipado. Su situación económica se deduce más acomodada y esta situación invita a Martín, ayudado por el entusiasmo de Tonino, a la adquisición de un televisor. Pilar es recelosa ante el dispendio que considera innecesario, pero ante el que sucumbe finalmente. Pilar en este sentido proyecta tener las ideas más claras con respecto al ahorro y también en referencia a su vuelta a España, deseo que no se desvanece.

En muchas imágenes documentales que nos sirven como relato de la época, se aprecia que, aunque el escenario representado sea muy humilde, el retrato de la persona que aparece representada va acompañada junto a un objeto exclusivo del país de acogida como significado de una economía que empieza a prosperar. Existen imágenes realizadas tanto de hogares españoles como de emigrantes que están en el país de acogida que se retratan, a modo testimonial, junto al objeto deseado y conseguido finalmente. En muchas ocasiones se representa a la persona junto a una radio o un buen abrigo, considerado prácticamente un artículo exclusivo que gran parte de la población, como Martín que se marchó a Suiza con una gabardina porque no podía tener uno. Para otras personas, que en un primer momento no habían decidido emigrar, finalmente estas imágenes generaron un efecto-llamada que multiplicó la emigración de mano de obra no cualificada a países europeos.

Otro objeto muy representado en las fotografías y que las propias familias requerían de su presencia era el vehículo adquirido en el país de acogida. En el caso de las imágenes, Virxilio Vieitez puede ser un ejemplo que muestre esta evidencia. En su catálogo homónimo aparecen reflejadas varias imágenes en las que se acompaña

representado de gran parte de la familia, como la titulada “*Figueroa, Cerdedo, 1959*”¹⁴⁸, de familiares de fuera como “*Primos de México, Soutelo de Montes, 1962*”¹⁴⁹ o de otras personas cercanas del pueblo como la de “*Rosa la del Gaitero, 1967*”¹⁵⁰. Le encargaban estas fotografías como carácter testimonial del momento y como símbolo de prestigio al disfrutar de un utilitario.

Existen algunos ejemplos en el cine español que nos ayudan a interpretar esta situación, como es el caso la película *!Vente a Alemania, Pepe!* Mostrada en principio como una evidencia de prestigio de la persona que vuelve a casa como una persona poderosa, pero que en realidad se trata de una situación bien distinta ya que el coche es alquilado. Este objeto se convierte en un reclamo para el resto de los habitantes del pueblo para intentar buscar suerte como emigrantes. Y ya no sólo el vehículo o la radio se convierte en este reclamo, también la ropa de calidad desconocida hasta ese momento en el pueblo, así como otros objetos. En el texto de Gamir, se refleja que el cine no se hizo demasiado eco de la situación de éxodo masivo que afectaba a la población española. Este cine se desarrollaba en una sociedad que en vez de dar visibilidad a esta situación, trataba de ocultarla. Esta situación sólo se vio reflejada en veintidós películas, entre las que estaba *!Vente a Alemania, Pepe!*, *Españolas en París* o la que es objeto principal de este estudio, *Un franco, 14 pesetas* y que el investigador expresaba en estos términos

Tal intensidad debería reflejarse en las pantallas en un número apreciable de títulos, pero el tardofranquismo supo reducir esta exposición incómoda que no reflejaba otra cosa que las carencias económicas y sociales de un régimen en descomposición.¹⁵¹

2.7 - Hanna y Tonino: Nuevos vínculos transnacionales. Actitud ante desconocimiento

Las redes migratorias son el resultado de los nuevos vínculos de amistad, de parentesco o de comunidad de origen de los emigrantes, forjados en el país de destino. En la película *Un franco, 14 pesetas*¹⁵² se puede observar que se cumplen todos estos nuevos vínculos, ya que Marcos y Martín hacen amistades en la fábrica y especialmente con Tonino, que es el ejemplo principal de amistad de ambos emigrantes. También se relacionaron con Hanna, la dueña del hostel donde se alojaron al llegar a su país de acogida, con la que Martín incluso comparte una hija. Martín reunificó su familia y Marcos se casó en Suiza con Mari Carmen y tuvieron un hijo. Construyeron vínculos con los caseros de su piso en alquiler. Aunque al principio eran reticentes por los antecedentes que teníamos los españoles por hacer mucho ruido y no saber convivir, el desarrollo de esta película nos muestra cómo todos esos estereotipos no siempre se cumplían.

En el texto de Ortuño, se desarrolla especialmente el importante papel de las mujeres en la creación de redes migratorias durante la segunda mitad del siglo XX. En su texto así lo indica:

¹⁴⁸ Virxilio Vieitez et al., eds., *Virxilio Vieitez* (Vigo, Spain) : [Madrid: Fundación MARCO ; Fundación Telefónica, 2011).

¹⁴⁹ Vieitez et al.

¹⁵⁰ Vieitez et al.

¹⁵¹ Gamir, «Los movimientos migratorios en España y su reflejo en el cine de ficción», 97.

¹⁵² *Un franco, 14 pesetas*.

[...] podemos corroborar, y esto es aplicable a las migraciones actuales, que las mujeres que emigraron durante la posguerra a Latinoamérica, y a partir de los años sesenta a Europa, desempeñaron un importante papel en el establecimiento y posterior mantenimiento de las redes migratorias y todo lo que ellas conllevan. Las emigrantes, a pesar de haber sido invisibilizadas y tachadas de infantiles, vulnerables, ignorantes, soñadoras, perezosas..., a causa del estereotipo que se ha creado sobre ellas y que se ha transmitido bajo la tutela de las estructuras patriarcales, han desempeñado un papel clave en las redes migratorias.¹⁵³

Pero Ortuño destaca también que la vida social que las mujeres tuvieron en sus lugares de acogida fue más escasa, ya que no sólo trabajaban fuera, sino que el tiempo que les quedaba era para seguir haciendo hogar en su nuevo domicilio y no tenían tantas posibilidades de socializar. En cambio, su vida social mejoraba cuando realizaban actividades que conllevaban la interacción entre las sociedades de las que formaban parte. Ortuño indica que esta situación se manifestaba en

[...] determinados ámbitos como el económico (mediante el envío de dinero y otros objetos), el mercantil o empresarial (sobre todo a partir de la creación de negocios étnicos), el afectivo (mediante llamadas telefónicas, cartas incluso hoy en día Internet), etc. de ahí que fueran más activas en la conservación de las redes que los hombres no tienen habilidades». ¹⁵⁴.

El emigrante siempre sabe el camino de vuelta y cuando decide hacerlo, puede dejar otra familia o hijos en el país al que emigró. La gran mayoría de veces, el resto de la familia de origen desconoce su existencia. O también existen otros casos procedentes de relatos orales, en el que me informan que el marido no volvió. Las visitas se fueron espaciando en el tiempo y la distancia produjo el enfriamiento de las relaciones familiares tanto con su esposa como con sus hijos.

El cine español también recoge otros ejemplos. En el caso de *Españolas en París*¹⁵⁵, nos muestra cómo Manolo, un trabajador español en Francia, lleva una doble vida ya que sigue conservando su novia de siempre en España mientras que en París tiene una relación con una de las trabajadoras españolas, Isabel. Su novia desconoce esta doble relación e Isabel confía en que va a comenzar una nueva vida con ella.

El personaje de Manolo podría servir de ejemplo sobre cómo la falta de inmediatez en las comunicaciones le ofrece la oportunidad de conservar ese estatus. De hecho, deja descendencia en París sin hacerse cargo de ella. En este episodio de la película se le da mucha importancia a la fotografía ya que el personaje de Manolo lleva una fotografía de su novia, como muestra de hombre conservador y decente en el que se puede confiar pero que también realiza fotografías a sus conquistas en París, como constatación de las mismas.

En el transcurso de esta película se destilan otro tipo de relaciones que nacen al calor de la nueva experiencia vital. Existen varios ejemplos sobre cómo el vínculo de la

¹⁵³ Martínez, «Redes migratorias femeninas en la emigración española (1946-1960)», 69.

¹⁵⁴ Martínez, 72.

¹⁵⁵ *Españolas en París*.

familia no sólo se limita al emigrante con su familia en España y de la relación entre ellos en la distancia, sino también a la incorporación de nuevos miembros a estas relaciones familiares, procedentes de las nuevas amistades nacidas en el entorno laboral del emigrante.

Como muestra de lo indicado anteriormente, se puede apreciar cuando fallece el padre de Martín y los amigos tienen conocimiento de este suceso, éstos se convierten en una extensión de la familia, facilitando en todo momento la vuelta a Martín a España y compartiendo su duelo con él, mostrando respeto a su familia que pasa a formar parte de ese vínculo existente en la distancia.

Como constatación de la creación de estos nuevos vínculos y para tranquilidad de la familia en España, los emigrantes solían enviar una fotografía realizada en su lugar de trabajo durante los momentos de descanso y también en sus encuentros y fiestas, a modo de prueba de comienzo de vida acomodada y adaptación al país de acogida. Ante el rol que adquiere la fotografía que manda el emigrante a sus familiares, Alonso nos indica que

perpetúan el recuerdo de quien las envía pero, principalmente, son un modo de informar de la situación que este está viviendo que, por la veracidad que se atribuye a la imagen fotográfica, se considera de mayor valor que el mero relato de la situación¹⁵⁶.

Pablito es un personaje del largometraje objeto de estudio principal, *Un franco, 14 pesetas*¹⁵⁷, que podría representar a las relaciones y vínculos transnacionales que inevitablemente nacen cuando existe una reunificación familiar en el país de acogida. La película muestra cómo en un primer momento Pablito añora ver a su padre, hasta el punto de querer sustituir la petición de su juguete a los Reyes Magos por tener la oportunidad de verlo de nuevo.

La historia nos muestra que, una vez realizada la reunificación, los recuerdos de Pablito con respecto a los familiares que se quedan en España se van difuminando y se va integrando en la sociedad suiza de tal forma que es la única que reconoce. Existe un momento de esta historia, cuando Pablito tiene que despedirse de sus amigos porque sus padres han decidido finalmente regresar a España, en el que les expresa sus sentimientos de forma explícita. Uno de sus amigos le reprocha que los emigrantes dicen siempre que vuelven pero nunca lo hacen, a lo que Pablito le contesta que él no es emigrante, los emigrantes son sus padres. Pablito les confirma que va a volver algún día.

El desarrollo de esta película destila que los emigrantes y los familiares adultos que se reunifican con ellos en el país de acogida se siguen sintiendo emigrantes tanto allí como en su retorno a España. Pablito no se siente emigrante debido a la falta de nitidez de recuerdos que deberían servir de hilo conductor con su familia de origen. El nacimiento de los vínculos transnacionales en los emigrantes de esta historia nace de una forma

¹⁵⁶ Mónica Alonso, «La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 3 (28 de enero de 2015): 163-89, <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12985>. 174.

¹⁵⁷ *Un franco, 14 pesetas*.

temporal aunque permanezca en el tiempo y en la distancia, porque en este caso los emigrantes tienen claro que quieren volver a su lugar de origen.

Por el contrario, el desarrollo de esta historia muestra que Pablito se siente emigrante al llegar a España, pero porque tiene sentimiento de pertenencia a Suiza y sus vínculos transnacionales quedarán en su memoria. En la película *¡Vente a Alemania, Pepe!*¹⁵⁸ se hace referencia al concepto de que los emigrantes se asentasen en los países de acogida en la escena en que un matrimonio español que trabaja en Alemania tiene un hijo y el médico que les atiende, a su vez emigrante español, le dice al padre del bebé que si quiere retornar a España debería hacerlo en ese momento porque si no, no había marcha atrás. Este matrimonio decidió volver a España definitivamente.

Del extracto de las entrevistas realizadas se puede deducir que todos los emigrantes que han vuelto conservan aún las amistades creadas en sus lugares de acogida, tanto de personas que eran nacidos en el país de acogida, como de emigrantes españoles que no retornaron. Además, se han incrementado porque muchos de los emigrantes que tuvieron descendencia en los países de acogida no retornaron por haber creado nuevos vínculos allí y nuevas redes de inmigración. Estos hijos de emigrantes crearon redes de apegos con otros hijos de emigrantes que sí retornaron y esta red ha seguido su expansión. En el caso concreto de una de las personas entrevistadas que es emigrante retornada, Mari, le pregunté sobre qué motivo le impulsó a volver a España. Esta señora tiene dos hijos y ambos se quedaron a vivir en Francia. Me contestó de forma muy directa, diciéndome que, si por ella hubiera sido, no hubiese retornado a España pero para su marido era un deseo que había tenido desde siempre. No obstante, entre ellos han acordado que en el momento que uno de los cónyuges fallezca, el otro no se quedaría solo en España. El cónyuge viudo volvería a Francia con sus hijos, porque en España no tienen familiares directos, sólo amigos, ya que cuando retornaron se establecieron en una localidad distinta a sus orígenes.

Del texto de Carrillo¹⁵⁹ sobre los usos privados de las fotografías entre familias emigrantes, se puede deducir que las fotografías también pueden contribuir a comprender en estas relaciones transnacionales la evolución desde ambos sentidos. Las fotografías no tienen solamente carácter testimonial de su existencia de forma lineal, sino que tienen la capacidad de seguir manteniendo el contacto con el presente de sus familiares y de su propia vida. Este texto rezuma la idea de que desde la observación de la fotografía como un objeto dinámico, se proporciona información sobre las nuevas relaciones transnacionales que van surgiendo tanto por parte del emigrante como por los familiares que se quedan. Pueden ir incorporándose nuevos amigos, nuevos familiares, también puede transmitir la ausencia de otros por falta de entendimiento o por fallecimiento, o incluso descubrir infidelidades. Con la interpretación de este texto se puede deducir que la fotografía se convierte en un objeto vivo que podría hablar más que una carta o el teléfono. Las imágenes podrían adquirir el poder de mostrar la realidad tal y como es y

¹⁵⁸ *¡Vente a Alemania, Pepe!*

¹⁵⁹ María Cristina Carrillo Espinosa, «Foto de familia. Los usos privados de las fotografías entre familias transnacionales ecuatorianas», 298.

de ahí pueden surgir interpretaciones que le dan dinamismo a las relaciones en la distancia.

Capítulo 3 - Sociedad española de Un franco, 14 pesetas y otras visiones

3.1 - Imágenes y correspondencia personal, la realidad vivida

Con mucha frecuencia, el emigrante enviaba una fotografía a la familia con el uniforme del trabajo, de forma individual o grupal con algunos de sus compañeros más allegados, se trata de la familia que se escoge. Sobre este tipo de imágenes se puede deducir del texto de Amador Carretero que estas fotografías también pueden mostrar el orgullo de haber superado todas las pruebas necesarias para ser aceptado en un trabajo fuera de su país con las dificultades que todo ello conllevaba. De ahí que pueda estar en un lugar primordial del hogar, como signo de orgullo familiar. También destila algunas interpretaciones sobre las imágenes de la hija adolescente (fig.2) como que “están vinculadas a una forma de relación social y su fin era matrimonial”¹⁶⁰, potenciando la mejor imagen de una persona candidata apta para tal fin como madre y esposa. La fotografía como objeto perdurable rezuma la representación de dos personas socialmente honorables que forman parte del núcleo familiar.

Por estas funciones que se le pueden atribuir, se puede deducir que estas imágenes adquieren un uso social y de relaciones más allá de los familiares. De ahí la importancia de estas fotografías de estudio como elementos de anclaje de conservación de la memoria. Didi-Huberman expone sobre la fotografía

que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.¹⁶¹

Estos documentos gráficos se convierten en objetos únicos por su singularidad, necesarios para atrapar ese instante robado y construir memoria.

De la lectura de Alonso¹⁶² y Moreno¹⁶³, se podría deducir la importancia de la fotografía como portador de un mensaje permanente de unión en la distancia, de afecto, de pertenencia a una estructura familiar y de forma individual; la fotografía tiene como objeto en sí mismo una función concreta. Ya no es sólo la imagen que evoca tiempos pasados mejores para trasladarlos al presente, sino que la conservación de la fotografía como objeto destacado tiene entidad propia. En el texto de Alonso se expresa que las mujeres querían trasladar a su esposo a través del retrato, su compromiso de fidelidad y de compromiso ante su ausencia, y es en estos retratos de estudio donde “late fuertemente el deseo de mostrar, pese a todo, su espera y su fidelidad”¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Carretero, 230.

¹⁶¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*.

¹⁶² Alonso, «La invención de la familia», 32.

¹⁶³ Moreno, *El duelo revelado*.

¹⁶⁴ Alonso, «“Tuya, siempre”. Un retrato en femenino de la espera», 43.

La fotografía, además de los vídeos domésticos¹⁶⁵, era la única testigo que robaba el momento justo para transmitirlo al ausente. La fotografía se convertía en el instrumento de encaje de una extensa vida de ausencia presencial, como nexo de pertenencia a una familia¹⁶⁶. La fotografía era editada por los mismos protagonistas. Plasmaba la realidad desde ambos extremos. Una realidad que a veces era necesario ser mostrada como testimonio amargo de lo ocurrido en el país de origen. En los años se realizaron fotografías de velatorios de personas fallecidas junto con las personas que habían acudido a mostrar sus respetos a la familia, plasmando la realidad del momento. Estas fotografías adquirirían un carácter social y casi legal.

Existe un documental sobre la obra de Virxilio Vieitez¹⁶⁷ en el que explica el porqué de estas fotografías. Existía gran cantidad de emigrantes gallegos que estaban en América y, ante el fallecimiento de un familiar, la familia le encargaba realizar una fotografía del finado para enviar una fe de muerte a través de correspondencia, debido a que le hacían más caso a la fotografía que a la propia misiva donde le trasladaban la noticia, porque no sabían si era cierto o no era cierto. Este fotógrafo siempre había trabajado por encargo, y había ocasiones en que les pedían veinte o treinta fotografías para toda la familia. Según su propio relato, esta fotografía también se incorporaba como prueba en el testamento del finado.



Fig 8. Virxilio Vieitez. Angelito. Sanguñedo. 1960

Esta imagen (Fig 8) rezuma algunos datos de la religiosidad de la sociedad de la época. Es significativo que todas las personas que aparecen en la fotografía acompañando al bebé finado son mujeres o niñas, con la única excepción de dos niños. Uno se sitúa al final de la escena y el otro es el monaguillo, que es el que porta la cruz y que se trata de una tarea únicamente reservado al sexo y género masculino. La diferencia de roles es evidente. Muestra que se trata de una educación que pasa de generación en generación a través de la familia. Cabe destacar también la niña pequeña que está rezando frente al féretro. Por su edad no sabría leer pero ya porta en su mano un librito de oraciones en un gesto que imita a sus mayores.

La correspondencia se convirtió en el método más accesible y vía preferente de comunicación para estos emigrantes que marcharon de forma masiva. La recopilación de estos documentos se ha convertido en una herramienta importante para desarrollar un trabajo social de visibilidad sobre la forma de vivir y las inquietudes de todas estas personas que tuvieron que marchar y que dejaron una vida entera atrás.

La correspondencia entre el emigrante y su familia se convertía en un momento íntimo familiar por excelencia, en el que casi siempre se muestra en el cine con gran expectación para la familia, rodeando al objeto y a la persona que va a hacer la magia de leer la carta. En este caso bajo la tenue luz de una bombilla y en la que se relata desde los momentos más cotidianos de trabajo y de las nuevas relaciones transnacionales creadas

¹⁶⁵ Redondo, «Cine familiar y emigración».

¹⁶⁶ Moreno, *El duelo revelado*.

¹⁶⁷ *La mirada fotográfica: Virxilio Vieitez, más allá del ...* | RTVE Play, 2010, <https://www.rtve.es/play/videos/la-mirada-fotografica/virxilio-vieitez-mas-alla-del/526153/>, 12' 13".

hasta el momento de cómo echa de menos comerse un humilde plato de lentejas o unos huevos fritos con chorizo, que es lo que le vincula a su comunidad, a su zona de confort.

Otro ejemplo que nos muestra el cine sobre esta intimidad que proporciona la correspondencia es cuando en la película *!Vente a Alemania, Pepe!*, la novia de Angelino lee la carta a su futura suegra hasta que llega un momento en que para de leer. Ésta le pregunta por qué lo ha hecho, y la novia le contesta que no sabe ella las cosas que le pone su Angelino por carta, dando a entender que se puede tratar de intimidades de índole sexual. En el desarrollo de esta película también se muestra que Angelino se enteró por correspondencia, que esta misma novia lo ha dejado por un vendedor de peines con todo el dinero que le había mandado de Alemania. Se enteró a través de la correspondencia de un tercero, otro emigrante de su pueblo que comparte pensión con él. La correspondencia podría poseer también la utilidad de servir como una red donde se socializaba, aunque fuese a miles de kilómetros de distancia.

El soporte de estos recuerdos no siempre ha sido el comúnmente conocido como álbum de fotografías, donde se recopilan las más significativas y al que se van incorporando otras imágenes conforme va aumentando la familia e incorporándose nuevos miembros y amistades. Es un objeto de los que más vida pudo tener en un hogar español en el siglo pasado. Toda esta documentación recopilada puede haberse convertido en uno de los mayores tesoros de algunas familias. Dependiendo de la privacidad que se le quisiera dar a la información, ésta se podría conservar en baúles, en los cajones de mesitas de noche o en otros del aparador del salón.

Otro de los soportes más conocidos para conservar además de fotografías, otros documentos administrativos y personales más importantes y privados son las latas que tenían una primera función de conservador de alimentos como el membrillo, el cacao o las galletas. A estos objetos se les daba una segunda vida como contenedores de unos recuerdos que la familia quería tener vigentes. Con respecto a uno de los usos que podían tener estas latas familiares, Buendía pone estos tres ejemplos de relatos orales en su texto:

La familia de Francisco Sánchez de Benahadux, guardaba en una caja de Cola Cao sus postales, fotografías y cartas. Elena Hernández de Rioja, cuenta como en su casa el lugar donde se guardaban las fotografías, cartas y tarjetas postales recibidas eran una caja de hojalata de dulce de membrillo. También se acuerda como su hermano cuando caía enfermo en cama pedía la lata para verlas y leerlas y así pasar las horas de convalecencia.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Alejandro Buendía Muñoz, *Las palabras que quedaron. Las escrituras cotidianas en Almería II*, 1.ª ed. (Terque, Almería: Asociación Amigos del Museo de Terque, 2011), 11



Fig 9.. Carta de Símbolos

Una gran cantidad de familias era analfabeta y a veces no querían confiar su intimidad a otra persona, conocida o desconocida. Ante esta evidencia, existe algún ejemplo de comunicación por símbolos. En esta carta (Fig. 9)¹⁶⁹, la esposa representa la situación familiar y de la sociedad del momento con dibujos representativos de muñecos como personajes que formaban parte de su vida cotidiana, algunos números y signos que mostraban sentimientos como el amor, la preocupación o las expectativas.

Warburg expresa en *El Ritual de la Serpiente*, el efecto que tienen los símbolos no solo para interpretar de forma directa un mensaje, sino que tiene un potencial epistemológico que permite poder conectar con la persona que recibe el mensaje, en este caso, dependiendo de la experiencia de vida previa entre ambos y sus códigos establecidos. Raulff realizó el epílogo de este texto y en él expone que

Warburg no hace propia esta petición de sistematización universal acompañada de un optimismo cosmopolita, sino que se limita a su problema y a su “solución: explicar la necesidad expresiva del humano a partir de la experiencia sensorial del miedo.”¹⁷⁰

De esta experiencia vivida con los indios Pueblo, se puede deducir de Warburg que una misma imagen puede ser interpretada de forma distinta dependiendo del entorno de cada individuo, de su cultura, del proceso que se encuentre en la sociedad que interactúe y de su propio proceso personal. La simbología de una imagen puede ayudar a resurgir o perjudicar a una persona, dependiendo del mensaje que interprete en ese momento. Pudieron buscar en los símbolos y en su interpretación la necesidad de mitigar su miedo a lo desconocido.

Existe un ejemplo como símbolo y los efectos que tiene en la comunicación que interactúan con la mayoría de los relatos orales que he analizado en este estudio. Para las personas que entrevisté, el sol y su luz simbolizan un punto de unión con su familia, con su vida anterior y con su país. Warburg en *El Ritual de la Serpiente*, hace referencia al sol en estos términos

La humanidad entera concuerda en la adoración del sol. Asumirlo como símbolo de aquello que nos lleva desde las cavidades nocturnas hacia la superficie es un derecho tanto del salvaje como del hombre civilizado.¹⁷¹

Se convierte en una de las primeras cosas que anhelan cuando retornan a España o que necesitan cuando regresan a su país de acogida. La luz del sol está directamente

¹⁶⁹ «La carta de amor sin palabras de una analfabeta a su marido emigrante», El Español.com, 26 de junio de 2017, https://www.elspanol.com/cultura/20170626/226727627_0.html.

¹⁷⁰ Warburg, *El ritual de la serpiente*, 102.

¹⁷¹ Warburg, *El ritual de la serpiente*, 64.

unida con su estado anímico. Se convierte en una suerte de adoración sobre algo que les reconforta, que les ayuda a resurgir desde lo profundo de la añoranza.

Según Castillo en su texto *Tras la huella de la gente común*¹⁷², la correspondencia va casi siempre unida a un momento decisivo de la persona que la crea, como un exilio, ingreso en prisión o, como en este caso, la emigración. Con respecto a la importancia de las comunicaciones entre familiares, querría incorporar el relato de una de las personas entrevistadas, Mari. Me dijo que estuvo hablando una mañana de diciembre por teléfono con su madre, como un hecho cotidiano de su relación en la distancia. Varias horas después le llegó un telegrama desde España, hecho que le sorprendió por lo inesperado. Por esta vía le estaban comunicando que su madre había fallecido esa misma mañana. La sensación de impotencia ante la imposibilidad de llegar a tiempo para estar con ella en sus últimos momentos la siente todavía con una punzada. De hecho, antes de preguntarle nada más, cataloga este telegrama como algo feo y que no puede mostrar. Lo conserva en su intimidad como un objeto portador de un hecho definitivo en su vida. Unos días después recibió en casa un paquete que su madre le envió antes de fallecer, con cosas tradicionales de la Navidad de España. El duelo fue todavía peor para ella.

De este testimonio de Mari, pude destilar la importancia en las comunicaciones entre familiares, no sólo de correspondencia y fotografía, sino también las realizadas a través de cabinas de teléfono y locutorios. En los años sesenta, casi ninguna familia de emigrantes en España tenía teléfono en el domicilio y el emigrante, tampoco.

En el mundo del arte contemporáneo se refleja también este aspecto de la comunicación a través de las imágenes y contextualizado con música y sonidos que evocan. Muchas veces los artistas persiguen darle una nueva vida a un objeto que está en desuso, para que aporte una nueva narrativa visual.

Mieke Bal afirma que

Por tanto la literatura, el sonido y la música no serían ajenos al objeto de estudio de la cultura visual [...] el cine y la televisión serían, en este sentido, objetos más típicos de la cultura visual, que por ejemplo la pintura, precisamente por distar mucho de ser exclusivamente visuales.¹⁷³

La artista Amán Mojadidi creó la instalación de arte denominada *Once upon a place*¹⁷⁴ en el Times Square de Nueva York. Estaba formada por tres cabinas de teléfono, que reproducían unos testimonios de inmigrantes a Estados Unidos cada vez que el visitante a la muestra levantaba el auricular del teléfono, dando sentido distinto al objeto que en un principio se creó con otro tipo de funcionalidad. Estas grabaciones mostraban en sus testimonios no sólo las causas por las que emigraron, sino que también exponían sus inquietudes y sentimientos vividos por la experiencia de la emigración.

¹⁷² Antonio Castillo Gómez, «Tras la huella escrita de la gente común», en *Cultura escrita y clases subalternas: una mirada española, 2001*, ISBN 84-95378-36-1, págs. 9-34, 2001, 9-34.

¹⁷³ Bal, «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales».

¹⁷⁴ «Las cabinas telefónicas que cuentan la historia de inmigrantes», *CNN* (blog), accedido 3 de septiembre de 2022, <https://cnnespanol.cnn.com/video/cnn-orig-cabinas-telefonicas-times-square-inmigrantes/>.

Otro testimonio de la entidad que adquirían las cabinas telefónicas se encuentra en la población de Merí (Ourense) donde han decidido conservar en activo la cabina de teléfono de forma testimonial, aunque ya no se cojan llamadas¹⁷⁵. Comentan que les conecta con sus recuerdos más personales y también con los de los emigrantes que llamaban cada vez que podían desde sus lugares de acogida a casa de sus padres, a los que iban a avisarles rápidamente mientras esperaban al otro lado.

3.2 - Fotografía Documental. Realidad en una lente

Existen numerosos trabajos fotográficos de artistas que muestran la realidad de la vida de los pueblos y ciudades en los años sesenta. Virxilio Vieitez¹⁷⁶ trabajaba por encargo y fue uno de los fotógrafos que recogió momentos trascendentales como funerales, fotografías de familia en la calle (Fig 11), bodas, vacaciones, bautizos, reencuentros familiares (Fig 10)¹⁷⁷ y el regreso de emigrantes, además de retratos como documento social.



Fig 10. Virxilio Vieitez: *La Familia* 1958-1959.



Fig 11. . Virxilio Vieitez *Fermín con sus hijos Avelino, Bautista y Pepiño. Soutelo de Montes, 1957.*

En el documental de Virxilio Vieitez¹⁷⁸, su hija Keta Vieitez explica la meticulosa forma de trabajar que tenía y enfatiza sobre el hecho de que él no era consciente de que sus fotografías revelarían tantos datos de la sociedad de la época. Siguiendo el relato, el hecho de trabajar le obligaba en cierta manera a preocuparse por hacer un trabajo bien hecho, ya que era su medio de vida. Cuenta que él fue el primer sorprendido al ver en formato grande su obra, lo disfrutó como un espectador, más que como creador.

¹⁷⁵ Atlas España, «Una aldea de Ourense conserva en funcionamiento su cabina telefónica», Periódico, El Correo.com, 9 de noviembre de 2021, <https://www.elcorreo.com/sociedad/sucesos/aldea-ourense-conserva-funcionamiento-6281167662001-20211109202504-vi.html>.

¹⁷⁶ «Virxilio Vieitez | MARCO», accedido 14 de septiembre de 2022, <https://www.marcoviggo.com/es/content/virxilio-vieitez>.

¹⁷⁷ «Virxilio Vieitez - La familia», accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/familia>.

¹⁷⁸ *La mirada fotográfica*.



Fig 12. Virxilio Vieitez. Paquiño de A.Pedrumía. Cerdedo 1959-1960. Colección Vieitez

Este niño captado por Vieitez (Fig. 12)¹⁷⁹ parece que lleva el peso del mundo encima de sus hombros. Cómo un cuerpo tan pequeño parece que ha vivido mil y una vicisitudes. Esta imagen podría trasladarnos el mensaje sobre una infancia marcada por las ausencias de referentes importantes en su vida, adquiriendo por ello una gran responsabilidad de cabeza de familia ante los miembros que se quedaban

Según López en su libro *Memoria de la Fotografía en España*¹⁸⁰, el grupo fotográfico AFAL fue considerado pionero en España por fomentar el realismo fotográfico, intentando reflejar una realidad social y familiar sin filtros. Los fotógrafos Pérez Siquier y José María Artero fueron los precursores de este proyecto en 1956, desde la ciudad de Almería. Pronto esta revista causó gran interés entre otros fotógrafos coetáneos, procedentes de distintos rincones de la geografía española, como Masats, Terré, Miserachs, Ontañón, Colom o Cualladó¹⁸¹, colaborando con ella de manera altruista. Entre todos querían promover una fotografía distinta a la de salones y concursos. En sus trabajos primaba la captura de la singularidad del momento y su realidad sin fisuras.

La gran parte de la sociedad que estaba en edad adulta para trabajar, habían emigrado a Europa, América o de pueblos a grandes ciudades industrializadas en España. Era muy cotidiano en la fotografía documental mostrar tanto el escenario real de un día normal de un pueblo (Fig 13)¹⁸², del que la gente quería salir, hasta el hecho de la emigración de los pueblos a las ciudades, con sus únicas pertenencias en varias maletas y quizás sin casa porque la tuvieron que vender para sacar los billetes de tren (Fig. 14)¹⁸³.



Fig 13. Ramón Masats. Iznalloz (Granada) 1961



Fig 14. Xavier Miserachs. Estació de França.Barcelona. 1962

¹⁷⁹ Vieitez et al., *Virxilio Vieitez*.

¹⁸⁰ Publio López, *150 años de fotografía en España* (Barcelona: Lunweg Editores, 1999).

¹⁸¹ López, 239.

¹⁸² «Ramón Masats - Iznalloz (Granada)», accedido 14 de septiembre de 2022, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/masats-ramon>.

¹⁸³ «Xavier Miserachs - Estació de França - Barcelona.», accedido 3 de julio de 2022, <https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg/fotografs/xavier-miserachs>.



Fig 15. Pérez Siquier 1958. Web Centro Pérez Siquier



Fig 16. Familia Andaluza, Ontañón. 1960



Fig 17. Familia Nómada en la Mancha. Oriol Marpons



Fig 18. Sitges. Oriol Marpons. 16. 1958

El realismo en las familias, personas mayores (Fig 18)¹⁸⁴ y en sus condiciones de vida era un tema recurrente, en este caso Marpons (Fig 17)¹⁸⁵ y Ontañón (Fig 16)¹⁸⁶ recogieron esta realidad mirándonos fijamente a los ojos. Pérez-Siquier reflejó en su trabajo realizado en el barrio de La Chanca (Fig 15)¹⁸⁷ la realidad de este barrio de la ciudad de Almería. Lo conocían gran parte de sus vecinos y lo consideraban uno más, dándole por ello mayor libertad a la hora de capturar sus experiencias cotidianas. Era y es un barrio de pescadores, con gran mayoría de familias numerosas a cargo de los abuelos

¹⁸⁴ «Oriol Maspons - Sitges», accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sitges-0>.

¹⁸⁵ Oriol Maspons, «Maspons, Oriol - Familia nómada de gitanos (La Mancha)», Academia Colecciones, accedido 14 de septiembre de 2022, <https://www.academiacolectaciones.com/fotografias/inventario.php?id=F-0084>.

¹⁸⁶ «Francisco Ontañón - Familia andaluza», accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/familia-andaluza>.

¹⁸⁷ «La Chanca, 1956-1965».

y de las madres casi en exclusividad (Fig 19)¹⁸⁸, ya que éstas veían a sus maridos una o dos veces al año cuando volvían de altamar y producto de ello era muy frecuente que quedasen embarazadas.



Fig 19. Pérez Siquier, *La Chanca*, 1957, Web Centro Pérez Siquier



Fig 20. Joan Colom S/T 1960.

fotografía de momentos improvisados y todos están de acuerdo en que en la sociedad actual las miradas y los comportamientos han cambiado. Masats concretamente realiza esta afirmación sobre los comportamientos de aquella época y de ésta: “La gente no estaba tan resabiada como ahora. La televisión la ha resabiado muchísimo. Antes, la gente era mucho más inocente”¹⁹¹, pero a la misma vez afirma que la gente ha ganado muchísimo

En el documental *AFAL, una mirada libre (1956-1963)*¹⁸⁹ exponían que había ocasiones en las que se sentían en peligro real a costa de obtener una fotografía, como el caso de Colom cuando intentaba capturar el momento de conquista de, en palabras del propio fotógrafo, unas señoras muy atractivas y que ejercía la prostitución para poder subsistir en el antiguo Barrio Chino de Barcelona, hoy del Raval. Expresa en el documental que captaba la imagen abiertamente y se colocaba en lugares que le otorgaran el anonimato necesario para conseguir robar el momento concreto (Fig. 20)¹⁹⁰.

En otro momento concreto de su relato, Colóm, Pérez Siquier o Masats ponen en duda si ahora sería posible hacer este tipo de

¹⁸⁸ «La Chanca, 1956-1965».

¹⁸⁹ *AFAL, una mirada libre (1956-1963)*, Vídeo, Documental (La línea azul, 2017).

¹⁹⁰ «Joan Colom - S/T», accedido 14 de septiembre de 2022,

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-295>.

¹⁹¹ *AFAL, una mirada libre (1956-1963)*. 18' 48"

en libertad y qué mejor que la gente viva bien, concluyendo con la frase “a la fotografía, que le den por saco”¹⁹². Masats recoge escenas del incipiente turismo de los sesenta como una escena cotidiana (Fig 21)¹⁹³, o capta un instante anónimo en el Museo del Prado, mostrando la sociedad cultural del momento (Fig 22)¹⁹⁴.



Fig 21. Torremolinos. Ramón Masats. 1961.



Fig 22. Museo del Prado. Madrid. Ramón Masats 1962

En un momento concreto del documental expresan con palabras los deseos e intenciones que anhelaban todos los fotógrafos que trabajaban de forma altruista con esta revista, expresándolo así:

Ganemos la calle, captemos la humanidad que nos rodea. Demos nuestra propia vida a las cosas y seres que con nosotros conviven. Reflejemos en nuestra obra, concretamente, nuestro tiempo.¹⁹⁵

3.3 - “Como aquí no se vive en ningún sitio”

Del desarrollo de la película se desprende que existía por parte de un sector de la población la creencia de que en el extranjero todo el mundo trataba mal al emigrante. Casi al final del largometraje, existe una escena en la que se desarrolla este hecho una vez que la familia retorna a España. Dos fontaneros que les estaban arreglando parte de la cocina les preguntan si han vuelto del extranjero y su comentario fue que como en España no se vivía en ningún sitio y que en el extranjero trataban mal a los emigrantes españoles. Ante el asombro de la familia por esas declaraciones, se quedan con la impresión de que en

¹⁹² AFAL, *una mirada libre (1956-1963)*, 19' 57 ''.

¹⁹³ «Ramón Masats - Torremolinos», accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/torremolinos>.

¹⁹⁴ «Ramón Masats - Museo del Prado, Madrid», accedido 7 de septiembre de 2022, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/museo-prado-madrid-0>.

¹⁹⁵ AFAL, *una mirada libre (1956-1963)*, 16' 30''.

España no se ha avanzado nada en ese aspecto, pero todo era compensado con la satisfacción de haber regresado a casa.

En su texto, la investigadora Martín¹⁹⁶ hace referencia a que el régimen se encargó de fomentar a través de parte de la prensa conocida por la sociedad en general, la idea de que como en España no se vivía en ningún sitio, encontrándose entre los diarios más activos *ABC* y *La Vanguardia*. Los corresponsales enviados para dar esta cobertura en los países de acogida se encargaban de realizar su relato disuasorio, donde el hecho de que lo hiciesen desde el lugar donde estaban destinados reforzaba su credibilidad sobre la información vertida. Estos artículos de prensa se encargaban de potenciar el hecho de que a los emigrantes “se consideraran en España como ciudadanos de segunda”¹⁹⁷.

Esta información podría conectar con mayor intensidad con las personas que todavía no habían emigrado y con los amigos, vecinos o jefes de los que sí habían tomado la determinación de emigrar. La prensa, la radio, la propaganda o los relatos orales formaban parte de una cultura visual que día a día convencía a una parte de la población sobre su posible decisión de emigrar, a modo de retención para evitar así un mayor flujo de población a Europa. Martín¹⁹⁸ hace especial referencia a Balada Castell por su dualidad a la hora de ofrecer su información sobre la emigración, porque al régimen no le interesaba mostrar que los emigrantes que estaban en Europa eran operarios sin especialización, y los exponía como artistas que prosperaban a su llegada, ya que eran requeridos en Europa debido a su talento especial inherente por ser español. Por otra parte, estaba la otra mirada que expresaba la realidad más cruda en la que se exponía que los emigrantes que llegaban realizaban trabajos como limpiadoras del hogar o friegaplatos que nunca hubiesen aceptado en España, que pasaban sus penurias en silencio, con la añoranza y la esperanza de volver algún día¹⁹⁹.

Existen también documentales de propaganda emitidos por Radio Televisión Española a finales de los sesenta, *Conozca usted España*²⁰⁰, concebidos para potenciar el turismo, donde se exponía cómo era la sociedad de la época, el ocio, los servicios y también querían reflejar el pulso del día a día de la sociedad de mujeres en el mercado, hombres que marchaban al trabajo, sin reflejar las situaciones más críticas que vivían la gran mayoría. Antes del boom del turismo en los años sesenta, prácticamente no existía información de fuera de España y, la que llegaba había sido filtrada previamente. Del relato de mi propia familia, me llegó la información de que en la gran mayoría de las viviendas no tenían televisión. Mis padres vivían en un patio de vecinos donde unos de los vecinos si tenían “la suerte” de tener televisión. En ocasiones aisladas se reunían en casa del que la tuviese para ver excepcionalmente alguna película, sobre todo de género *western*, la serie “El fugitivo” o el Festival de Eurovisión. El hecho de que muchas personas, sobre todo jóvenes, descubrieran una nueva forma de vivir en otros países, les impulsó a que sus necesidades se transformaran. Nació una nueva atracción por lo desconocido.

¹⁹⁶ Martín, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975*.

¹⁹⁷ Martín, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975*, 162 .

¹⁹⁸ Martín.

¹⁹⁹ Martín, 163.

²⁰⁰ RTVE.es, «Conozca usted España», RTVE.es, accedido 30 de junio de 2022, <https://www.rtve.es/play/videos/conozca-usted-espana/>.

3.3.1- Prensa y Radio

Al principio de la película *Un franco, 14 pesetas* se muestra una imagen cotidiana familiar en la que Pilar, como cuidadora de su hijo Pablito, tiene la responsabilidad de que se tome el desayuno. Como banda sonora de este momento suena la canción de *Cola Cao*, que es el producto que está intentando desayunar a duras penas por inapetencia, y es ese uno de los momentos en que la película muestra hasta qué punto condiciona la publicidad en los actos más comunes de esa sociedad. Pilar aprovecha así para decirle a su hijo que *Cola cao* lo toma el futbolista para meter más goles y así motivarlo, casi sin éxito.

En la película se contextualiza el deseo de la vuelta a España poniendo de fondo la canción *Rosa Venenosa*²⁰¹, interpretada por Manolo Caracol. Podría parecer que en las dos veces en las que se hace presente esta canción se proyecta el mismo sentimiento, pero la sensación que se experimenta en ambas ocasiones es distinta. La primera ocasión se produce en Suiza, cuando Martín siente que el vínculo con su amigo Marcos está roto y no va a cenar a casa por Navidad, donde se le esperaba. Martín expresa a Pilar que daría lo que fuese por estar en la Gran Vía viendo a gente pasar, todo ello destilando una añoranza profunda de las raíces. La segunda vez que aparece es en la escena final de la película, cuando Martín proyecta la mirada desde la terraza de su “nueva” casa a las viviendas del bloque de enfrente, consciente de lo que ha dejado atrás. Ya ha retornado a España, y está recomponiéndose esperando a Pilar para hacer realidad el sueño que tuvo en Suiza, el de salir a cenar fuera, paseando y viendo gente por la Gran Vía, pero el sentimiento que proyecta en esta escena es el de incertidumbre y en gran parte de decepción por su situación en España causada por la falta de trabajo, habitando una vivienda que no cumple con sus expectativas y viviendo en unas condiciones que no tienen nada que ver con las comodidades que habían alcanzado en Suiza. Según Rodríguez en su texto *España en su cine*, la interpretación de esta canción en el contexto de esta película se puede expresar en estos términos:

Escuchando la letra, se confunde aquella morena, que era una rosa *envenená* con España, que atrae y envenena, de modo que uno no atiende a poderosas razones y no sea consciente de que quedarse allí es peor. Qué frase tan cierta esa del final, tan actual (“en ese jodido país siempre estamos en crisis”) [...] “Rosa venenosa, cáliz de amargura, bajo la figura de una buena moza” que canta Caracol en la inseparable radio de todas las casas españolas.²⁰²

No se han cumplido las expectativas que ellos tenían. Ante esta situación descrita por la película, se generan dudas como familia que lo sufre y hay un conato de vuelta a Suiza. Pilar, asumiendo de nuevo el rol que lleva representando durante todo el desarrollo de la historia, aporta una frase muy explícita como final de su participación en la historia “De nuestro propio país no nos echará ni el calor, ni la Pegaso, ni los curas, ni esta mierda

²⁰¹ Manolo Caracol, *Rosa Venenosa*, Disco (España: Flamenco - Zambra, 1971).

²⁰² Álvaro Rodríguez y Juan Maestre, eds., *España en su cine* (Madrid [España]: Dykinson S. L, 2015), 81.

de piso que se ha llevado nuestro sudor de seis años”²⁰³. Una vez más las imágenes, toda la información que el espectador ha ido recibiendo durante el desarrollo de la historia, sumado a la propia experiencia vital, invitan a evocar distintos sentimientos y a crear discursos casi antagónicos, utilizando los mismos elementos, que en este caso es una misma canción capaz de provocar esta reacción en el espectador y en el giro que adquieren los acontecimientos.

En los momentos de mayor añoranza y de necesidad de conexión con la familia y con la tierra, sale reflejada la música que sonaba en España antes de partir. Por ejemplo, la primera Navidad que pasan fuera de sus casas Martín y Marcos es especialmente dura. Es la primera vez que sale la fotografía de la familia realizada antes de partir, poniendo de manifiesto el vínculo que la imagen creaba en los momentos más importantes de soledad, tanto por la parte del emigrante como de la familia que queda en España. En la película, la unión del sonido de fondo de los villancicos españoles en la mente de Martín, unida a la muestra simultánea de la misma imagen de la familia, proyecta el potente sentimiento de añoranza que destila la escena por ambas partes. Pero la experiencia de añoranza es la que proporcionan una vez los elementos audiovisuales, empatizando con la propia experiencia de nuestras propias navidades.

En la película *Españolas en París*²⁰⁴ se recoge el hecho de los mensajes que se enviaban entre emigrantes o sus familiares a través de los programas de radio en español en Europa. En esta ocasión, una de las empleadas del hogar española recibe un mensaje enviado por su novio, que también es emigrante en Alemania y se van a casar de forma inminente. En la escena se hace patente la importancia que tiene para ella el recibir esa comunicación a través de las ondas. En la película se potencia aún más el mensaje, mostrando cómo a la misma vez que lo recibe, ella ultima su traje de novia, acompañada de sus compañeras españolas y rodeada de su ajuar. Se percibe la escena como un momento familiar en la distancia, con la familia que se escoge, casi como una pedida de mano, apto solamente para los más allegados.

3.3.2 - Fiestas como punto de reencuentro y creador de nuevas historias

El gran éxodo de emigrantes a Europa en los años sesenta fue acusado en gran parte de las localidades españolas, sobre todo en las de entorno rural. Los pueblos que sufrieron de forma más acentuada este fenómeno se quedaron prácticamente habitados por ancianos, mujeres y niños. Ante este hecho, en una parte importante de estas localidades renombraron sus fiestas de verano como *del emigrante* y se convirtieron en el escenario perfecto para ofrecerles un homenaje a los que retornaban de vacaciones en los años sesenta y setenta. Se siguen manteniendo en la actualidad como generador de memoria y continua actualización de las redes migratorias creadas por sus padres y ellos mismos. Se hace referencia de este hecho en la web de *Cadena Ser*, en el artículo *¿Cómo viven las fiestas populares los nietos de emigrantes españoles?*²⁰⁵ y cómo les sorprenden

²⁰³ Iglesias, *Un franco, 14 pesetas*, 1:36' 42".

²⁰⁴ *Españolas en París*.

²⁰⁵ Enrique García Pozo, «¿Cómo viven las fiestas populares los nietos de emigrantes españoles?», cadena SER, 15 de agosto de 2019, https://cadenaser.com/programa/2019/08/15/hoy_por_hoy/1565888550_166802.html.

sus costumbres y forma de vivir la vida. En la ya referida publicación *Trevélez en pocas palabras*, hacen referencia a sus fiestas de San Antonio celebradas el trece, catorce y quince de junio, donde se entremezcla la educación católica, la devoción de la gente de la localidad pero también el homenaje al emigrante retornado temporal o permanente. Como se indica

Son días de fiesta, diversión y también de mucha devoción a nuestro patrón por parte de los vecinos del pueblo y de todos aquellos que un día, tuvieron que marcharse a buscar la vida a otros lugares.²⁰⁶

En estas localidades el reencuentro era un momento emotivo socialmente, como personas triunfantes que regresaban a su entorno. Pero en la intimidad de su hogar, la situación podría ser muy distinta, porque en palabras que recoge el libro de uno de esos familiares que esperaban, se refleja una situación común en muchos hogares

Porque al volver de Alemania se encontraron con una familia extraña, ya no era su joven mujer, ni sus pequeños hijos que un día dejó, son personas extrañas con las que nada compartió, ni sus juegos ni risas, y mientras él estaba fuera, el tiempo no paró y en su casa todo también cambió.²⁰⁷

De la entrevista realizada con Mari se deduce otra realidad que nació como transformación en las formas de relacionarse en la sociedad a partir de los años sesenta. Ella conoció a su marido en una de estas fiestas de verano que se realizaban con mayor frecuencia en zonas de entorno rural. Estas fiestas se convirtieron en creadoras de nuevas relaciones, como es su caso. Su marido y ella se conocieron durante los tres días que estuvo en su pueblo, suficiente para afianzar una nueva relación que se mantuvo en la distancia a través de correspondencia durante un año. Pasado ese tiempo, decidieron casarse en España y se marcharon a Francia. Tuvieron dos hijos y, aunque nacieron allí, mantienen un vínculo con la familia y las costumbres españolas muy importante.

En las letras creadas para algunos Carnavales también tienen presentes a los emigrantes. Los familiares, amigos o los propios vecinos crean una suerte de comunicación a través de estas letras dirigidas a los ausentes o a una sociedad que también percibe su ausencia y expresa su sentir a este respecto. Como las imágenes y la correspondencia, el género literario también contribuye a la creación de narrativas y canciones que forman parte de una especie de tela vertebradora creada con todas estas expresiones. En *La Almería Abandonada*, aparece que en el pueblo de Terque (Almería), Salvorico el Zapatero creó en los sesenta esta letra para unos Carnavales de la localidad:

Con este mecanismo de los tractores trabajan bien las tierras y sobran hombres. Por eso los Terqueños van Alemania, porque se gana más que aquí en España Y al poco tiempo vienen hechos señores, puestos de abrigos cortes y transistores.²⁰⁸

²⁰⁶ Martínez-Bidón et al., *Trevélez en pocas palabras*, 27.

²⁰⁷ Martínez-Bidón et al, 12.

²⁰⁸ Lourdes López, Alejandro Buendía, y José Nicolás Ayala, *Almería abandonada. La emigración de los hombres y mujeres de Terque* (Terque (Almería): Ayuntamiento de Terque, 2003), 126.

3.3. - Otras historias recogidas por el cine como vertebradoras de narraciones múltiples

Desde la visión que nos aportan los Estudios Visuales y el arte contemporáneo con respecto a las imágenes que se proyectan desde el cine, se puede poner en cuestión a la imagen de forma anacrónica, pudiendo comprender la experiencia que vivieron los emigrantes y sus familias desde nuestra visión actual, aunque no conozcamos exactamente cómo vivían. Se puede trabajar con las imágenes desde la creación de diálogos entre ellas, indistintamente de la época cronológica a la que pertenezcan, y así poder desarrollar un discurso que reinvente el mensaje que traslada el objeto de forma individual y de forma coral. El historiador Didi-Huberman recoge en su ensayo *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo en las imágenes*, un estudio que hace referencia a otros filósofos y teóricos como Benjamin, Warburg y Einstein, su idea sobre los anacronismos en la Historia del Arte y sobre la necesidad de poner en crisis el concepto de tiempo lineal en el arte. Como ejemplo en relación con la visión sobre el cine, aporta un este fragmento procedente de un texto del historiador Benjamin:

En cuanto al cine, escribe Benjamin, “desenreda” —*desmonta y remonta*— todas las formas de visión, todos los ritmos y todos los tiempos preformados (*Tempi und Rhythmen... praformiert*) en las máquinas actuales, de suerte tal que todos los problemas del arte actual sólo pueden hallar su formulación definitiva en correlación con el film.²⁰⁹

En referencia a la imagen de la mujer en el cine y la creación de estereotipos, en el texto resultante de la investigación realizada por Del Valle, Coscia y Fernández²¹⁰ afirman que el régimen franquista utilizaba el cine como enseñanza y conservación de los estereotipos destinados a las mujeres en esa época. Este estudio versa sobre las películas *Cielo Negro*, *Calle Mayor* y *Tía Tula*, realizadas durante distintas etapas cronológicas del régimen, pero con resultados similares, dando muestra de la intención de cronificar durante el tiempo la idea de comportamiento concebida para el género femenino. Solamente trabajaba una mujer en una de ellas pero era porque lo necesitaba para subsistir, siendo ese el único caso en que estaría aceptado socialmente. La idea de mujer, aceptada por la sociedad, era que viviesen completamente dedicadas a su marido y a la crianza de los hijos. Estar soltera no era considerado un estatus deseable para una mujer y las mujeres con este estatus eran objeto de burla. En palabras de estos investigadores, a través del cine

El perfil de la mujer difundido era el de una figura sumisa y subordinada al hombre, cuyo papel en la sociedad estaba relegado a la administración del hogar. El matrimonio y la formación de una familia tenían un carácter casi sagrado para ellas, y sus vidas giraban en torno a los lineamientos católicos.²¹¹

3.3.1 - El instante robado del Cine Familiar

En los años sesenta no todas las familias tenían posibilidad de recoger de forma audiovisual sus experiencias vividas a su vuelta al hogar, pero existen algunos ejemplos

²⁰⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 181.

²¹⁰ Valle, Coscia, y Fernández, *El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula*.

²¹¹ Valle Mejías, Coscia, y Fernández Vargas, 132.

de cine familiar sobre los que algunos investigadores han profundizado y analizado el impacto que estas imágenes tienen en la sociedad actual. Estos documentos gráficos podrían ayudar a comprender los sentimientos experimentados en las familias en su intimidad y a conocer mejor la sociedad de esa época. También se podría extraer información sobre cómo se podría convertir como memoria familiar en un vínculo más, tanto del emigrante con la familia desde la distancia en el retorno a su lugar de acogida como para la familia que se queda en el lugar de origen.

Redondo consideró en su investigación la importancia de la fotografía y del cine familiar como representación audiovisual como generador de memoria y su relación con los sentimientos experimentados en la familia ante la ausencia a través de las imágenes, como aquí indica:

El concepto teórico de representación audiovisual puede estudiarse como aquel fenómeno que permite al espectador ver por delegación una realidad ausente. Pero la ausencia participa también activamente del mundo de las emociones y las vivencias de la emigración. Las películas familiares son, en este sentido, un mecanismo eficaz para hacer presente lo ausente a través de las imágenes.²¹²

De este texto se puede deducir que las imágenes adquirirían carácter reconfortante para el núcleo familiar y hacía más llevadera la ausencia, incrementar la potencia de sus sentimientos, además de hacer presente su imagen y esquivar el olvido en los miembros de la familia que se queda. También de este texto se puede deducir que las imágenes proyectadas dejan constancia y justifican en cierto modo el esfuerzo familiar experimentado por la ausencia que da lugar a la prosperidad que queda patente en las imágenes. En referencia a este último aspecto y en sus propias palabras, Redondo aporta como conclusión de su texto que “en el fondo, asistimos a la más genuina puesta en práctica del concepto de representación, pues se trata de evocar lo ausente, de exorcizar las angustias de la ruptura y de celebrar el triunfo vital que todo emigrante persigue”²¹³.

Dice Benjamin en su libro *Imágenes que piensan* que “la memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava”²¹⁴. Esto sería lo que ha hecho Ruido en el ensayo documental *La memoria interior*²¹⁵, ya que es un ensayo que versa sobre las relaciones con la emigración de su propia familia y de ella misma. En el desarrollo del mismo, Ruido tiene que escarbar, tanto en las capas de la memoria suya como en la de su familia. Este ensayo nace de un viaje realizado por la autora al lugar de emigración de sus padres y sobre el que trata de hacer un reencuentro con la situación que allí vivieron y sobre el que “subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político”²¹⁶, poniendo en crisis todas sus creencias. También considera a la elaboración de memoria “a partir de la experiencia personal

²¹² Redondo, «Cine familiar y emigración», 35.

²¹³ Redondo, 39.

²¹⁴ Walter Benjamin y Jorge Navarro-Pérez, *Imágenes que piensan. Libro IV Vol 1*, ed. Tillman Rexroth (Madrid: Abada, 2010), 350.

²¹⁵ *La memoria interior*.

²¹⁶ *La memoria interior / The inner memory (2002)*, 2013, <https://vimeo.com/70927041>.

frente a la idea de historia y de memoria oficial, restringida a lo institucional y articulada en torno a la desactivación de los sujetos políticos”²¹⁷, todo ello desde la experiencia de hacer memoria de forma personal y colectiva para así realizarlo de forma diversa.

El mensaje de este documental podría tener paralelismos con la película de *Un franco, 14 pesetas*²¹⁸. Iglesias declara que quería hacer un homenaje a su padre y también a tantos emigrantes que marcharon de España entre los años sesenta y setenta. Por otra parte, Ruido trata de reencontrarse con la realidad de sus padres como generador de memoria y construcción de historia.

3.3.2 - Vivencias proyectadas por el cine comercial

Del análisis de los textos se puede extraer el hecho de que existe un gran abanico de posibilidades de interpretación tanto de la experiencia como de los nuevos sentimientos que se generan como resultado de estas situaciones novedosas. De este análisis se puede deducir que la emigración no es un situación nueva pero, en la época en que está contextualizada la historia de Martín y su familia, se producen en España unos hechos que quedan reflejados en otras películas, desarrolladas desde distintas visiones.

Una de estas películas sería de las que cuentan su historia en el mismo tiempo que se estrenan, que muestran la realidad en tono de comedia pero con un trasfondo subyacente de amargura en los sentimientos de los protagonistas, como es el caso de la película *¡Vente a Alemania, Pepe!*²¹⁹, aunque también proyecta un mensaje más popular en esas fechas, como el deseo que tienen todos los españoles de volver a España, o que la mejor comida o música es la española o que su comportamiento debe ser siempre el de embajador de España, con *flamenco y olé*. Esta película proyecta una realidad más parecida a la que lanzaba el NODO con la *Revista Imágenes*, en 1963, con el episodio *Trabajadores españoles en Alemania*²²⁰, donde se proyectaba la vida que llevaban los españoles en Frankfurt.

Las imágenes en estos dos casos proyectaban un mensaje visual muy similar en el sector laboral, pero sin embargo, la película tenía partes en la que se mostraba cómo los emigrantes omitían transmitir a su familia en España el sufrimiento laboral y personal que estaban experimentando, como por ejemplo la situación laboral a la que se veían sometidos para así ahorrar lo máximo posible. El mensaje que llegaba a España era que se trabajaba mucho y que todo estaba bien, cuando a veces se llegaba hasta a enfermar por llegar al límite.

En la película *Surcos*²²¹ se muestra una realidad más cruda sobre las circunstancias que viven los protagonistas de la emigración de los habitantes de los pueblos a la capital, que algunos no pueden soportar y se ven obligados a volver a su lugar de origen por el rechazo sistemático vivido en la gran ciudad. De la imagen final que proyecta la película a modo de conclusión, se puede interpretar que la situación más desesperada, como puede

²¹⁷ *La memoria interior / The inner memory (2002)*.

²¹⁸ *Un franco, 14 pesetas*.

²¹⁹ *¡Vente a Alemania, Pepe!*

²²⁰ *Revista Imágenes: TRABAJADORES ESPAÑOLES EN ALEMANIA | RTVE Play, 2014*, <https://www.rtve.es/play/videos/revista-imagenes/trabajadores-espanoles-en-alemania/2852857/>.

²²¹ *Surcos*.

ser la muerte, puede ayudar a tomar la decisión de volver. El puñado de tierra en la mano del padre de familia es el símbolo de su raíz. Vuelven con vergüenza, pero vuelven. El anacronismo de estas imágenes es el que hace que se interprete el mensaje de forma distinta a como se hubiese hecho en nuestra sociedad actual.

La película *Españolas en París* corresponde a una corriente que se creó en los años setenta denominada La Tercera Vía del cine español, según la investigación de Asión²²² sobre el cine español del periodo tardofranquista. En este texto se hace referencia a los directores José Luis Dibildos y Roberto Bodegas como unos de sus principales artífices, teniendo como intención con ello la de realizar un cine entre el más comercial y el cine de autor o más intelectual. Pretendieron crear una equilibrada tercera opción que le diese otro tipo de dignidad a las historias que se proyectaban desde la gran pantalla.

Siguiendo este texto, Asión indica que no pretendían considerarlo como una forma novedosa de creación cinematográfica, sino que sus intenciones eran la de crear un cine que lo diferenciaba de los demás por un aspecto concreto: la crítica. La investigadora Martín²²³ también recoge en su texto parte de una entrevista realizada a Bodegas, en la que expresa el objetivo que deseaban conseguir con la creación de este cine de comedia con compromiso social, basado en una realidad palpable en la sociedad:

Se trataba de hacer una película para España y dentro de las coordenadas comerciales del cine español. Lo único que nos propusimos era ni realizar una comedia en que se falseasen las realidades sociales de este país, que era lo que se hacía en esos momentos en la comedia española, ni un cine hermético, de símbolos, que no conectase con el gran público.²²⁴

En este caso, trataron de darle visibilidad no solamente a las condiciones laborales de los emigrantes, sino también a sus estados de ánimo, a sus relaciones con la familia que quedó en España, a sus formas de comunicarse y a las formas de sobrevivir desde ambas partes de forma recíproca. Se visibiliza, una vez más, la potencia de conexión de las fotografías entre familiares en la distancia, de la correspondencia, la música, el vínculo creado hasta con la comida cuando una de las españolas nunca pierde la costumbre de hacer chocolate con churros para los niños a los que cuida.

Durante la emisión de esta película subyacen situaciones que, en un principio, pueden parecer inocentes dentro de una comedia, pero que podrían ayudar a realizar un mapa que contextualizase la precaria situación económica en la que se encontraba la sociedad española de los años sesenta y setenta. Uno de los ejemplos puede ser el de Francisca, una de las españolas en París que retorna porque no logra adaptarse. En el momento de su retorno a España, se aprecia que uno de los presentes que lleva para su familia es un bote de café soluble *Nescafé*, afirmando ante la sorpresa de Isabel en su despedida, que su familia sabe que existe pero que nunca ha visto uno.

²²² Ana Asión, «La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista.», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 26 (Marzo) (2014): 6-13, 6.

²²³ Martín, *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975*, 161.

²²⁴ El texto procede de una cita con la letra en cursiva, tal y como venía en el texto de procedencia.

En la película documental *El Tren de la memoria*²²⁵, existe un momento en el que las dos amigas que se reencuentran utilizan como base de estos recuerdos con la familia las fotografías que se intercambiaban en la correspondencia. La emigrante que queda en Alemania y que es visitada, muestra las fotografías que considera más significativas dispuestas en un rincón preferente de su hogar²²⁶. La otra persona emigrante observa una fotografía de retrato realizada antes de partir, enviada desde Madrid a sus padres, que vivían en un entorno rural, y lee la dedicatoria familiar en voz alta: “les quiere vuestra hija y hermana”, sorprendiéndole aún el hecho de hablarles a su familia de Vd.”²²⁷. Todo esto se desarrolla en un escenario que transmite añoranza con una copa de vino y el vetusto álbum familiar en la mano, con señales de desgaste por el uso reiterado.

En esta película también se contrasta el ambiente y desarrollo vital y laboral de los españoles que se proyectaba en el documental *Trabajadores Españoles en Alemania*, citado anteriormente, y lo que era la realidad vivida por ellos y por otros emigrantes que aparecen en esta película, que nos desgrana el sesgo de información que existía. La información que se proyectaba era de carácter general y se convertía en un bálsamo tranquilizador para las familias que quedaban en España. Estas imágenes no proyectaban ni el frío, ni la nostalgia, la pena o el cansancio que experimentaban los emigrantes. Por ejemplo, en el documental indicaban que *los productores*²²⁸, cuando terminaban su jornada laboral, se retiraban a su residencia a descansar como si fuese un lugar confortable y acogedor.

Existe un hecho que se repite de forma recurrente con las fotografías familiares y que he mencionado anteriormente en el caso de la película *Un franco, 14 pesetas*²²⁹. Los emigrantes se hacían una foto antes de partir y se hacían otra casi para retornar, independientemente de otros retratos que iban intercambiándose como muestra del paso del tiempo en sus vidas en la distancia. La fotografía de estudio que se hicieron Martín y su familia antes de partir aparece en distintos momentos de la película, que representan instantes importantes para una familia que debe afrontar la ausencia.

En esta película se proyectan, desde una visión a modo retrospectivo, los sentimientos que se generaron por el aprendizaje adquirido a marchas forzadas, y que siguen surgiendo en la actualidad, pero vistos desde otro tipo de vivencia. También se proyecta cómo, a veces, se establece como una prioridad el sentimiento de pertenencia a las comodidades que puede ofrecer el nuevo país donde se desarrolla su vida. El deseo que expresa Martín a Pilar de que en esos momentos añora estar sentado junto a ella en una terraza de la Gran Vía de Madrid, viendo a la gente pasar, surgen cuando la prioridad ya no es la subsistencia.

La familia ya ha conseguido una cierta estabilidad económica pero sus prioridades han cambiado. De esta historia se destila que el sentimiento de pertenencia al lugar de donde se procede emerge de forma muy potente cuando otras necesidades están ya cubiertas, hasta el punto de tomar la decisión de volver al lugar de origen. Pero del

²²⁵ *El tren de la memoria*.

²²⁶ *El tren de la memoria*, 22' 09".

²²⁷ *El tren de la memoria*, 22' 37".

²²⁸ Forma en que llamaban en el documental a los trabajadores españoles en Alemania.

²²⁹ *Un franco, 14 pesetas*.

visionado de esta película también se puede extraer que esta historia tiene una lectura muy personal de una historia muy concreta, la del padre del director, Carlos Iglesias.

De las conversaciones mantenidas con las personas voluntarias he podido extraer que la gran mayoría de los emigrantes no proponían a sus parejas emigrar, lo aceptaban como último recurso. También se puede extraer de esta percepción que sí se lo dijeron realmente pero no se sienten cómodos admitiéndolo en la actualidad o que, realmente, los sentimientos en la emigración pueden llegar a ser muy subjetivos. Otra conclusión a la que he llegado es que después del paso del tiempo los sentimientos se han modificado, difuminándose el sentimiento preliminar a fecha de hoy, también a causa de la experiencia vital adquirida con el paso del tiempo, donde todo se ve de forma más tolerante.

En la gran mayoría de películas no se reflejan de forma abierta los sentimientos de los familiares que se quedan en su lugar de origen. Se debería profundizar y localizar estos sentimientos en un lugar subyacente dentro del argumento de las historias que nos proporcionan estos trabajos. A diferencia también de la película que se está analizando, hay un gran número de películas que estudian el fenómeno de la emigración y sus consecuencias desde la ficción y de forma generalizada.

Conclusión

Dedicado a ellos, a todos ellos, esa es la dedicatoria que ofrece como conclusión Carlos Iglesias en su ópera prima. Esta película está basada en la historia de emigración de su familia, desde su visión del niño que era en aquel momento y desde la visión de un adulto que adora España pero que todavía añora Suiza. Casi todos los protagonistas de este largometraje experimentaron la nostalgia, causada por el vacío físico de su familiar. Algunos emigrantes volvieron y otros no, dependiendo de si se produjo la reunificación del núcleo familiar primario en el país al que se emigró.

Los sentimientos que experimentaron los familiares que se quedaron siguen conservándose en lo más íntimo de ellos, todavía en estos momentos. Algunos prefieren externalizarlos una vez pasada la situación de emigración, pero otras personas lo siguen considerando un tema privado que les representa una debilidad vivida en un momento concreto de sus vidas.

Es por esto por lo que la recopilación de datos sobre la correspondencia personal o verbal se convierte a veces en un hándicap, porque muchos emigrantes ya han desaparecido, estas pruebas se han ido deteriorando con el tiempo o se deshicieron de estas comunicaciones. En mi caso personal, tuve una experiencia con un familiar muy mayor del que no pude obtener respuesta sobre la vida de mi abuelo desaparecido. Era su cuñado y cada vez que nos entrevistábamos, le embargaba la emoción de tal forma que por motivos médicos no podíamos continuar.

Se debería continuar con la recopilación y conservación de estos valiosos testimonios y ponerlos de forma accesible para su consulta y así facilitar la investigación. He podido constatar que la investigación sobre los sentimientos de las personas que lo vivieron es complicada, porque significa algo similar a la desnudez de su alma, de lo más íntimo de sus vidas.

Por otra parte, considero importante contemplar la necesidad de conocer a través de imágenes el sentimiento y las circunstancias que sobrellevaba el resto de la unidad familiar que se quedaba en su domicilio de origen cuando una parte tan importante de su

estructura familiar desaparecía de sus vidas de forma temporal o definitiva. Desarrollaron una soledad por la añoranza del referente, del marido, del padre, del hijo al que quizá viesen muy pocas veces más en su vida por la imposibilidad de un retorno frecuente.

Esta ausencia del familiar cambió sus vidas y la forma de vivir de una sociedad que todavía se estaba recuperando de una guerra civil, que carecía en muchas ocasiones de lo más básico. Las comunicaciones epistolares, las imágenes y otros medios de comunicación entre las familias contribuyeron a que la sensación de distancia sentimental y física se difuminase un poco y así dejase testimonio real.

Todas estas experiencias nos seguirán enriqueciendo a través de todos estos recursos audiovisuales y escritos, a través de los relatos orales que tan generosamente aportan los protagonistas, y también por parte de los objetos que todavía se conservan en lo más profundo de la cómoda de nuestras madres, o en el arcón que hay en casa de nuestros abuelos. La emigración y sus sentimientos están guardados todavía esperando salir.

También puede ser que las antiguas fotografías estén atesoradas en la caja vacía de galletas que trajeron los emigrantes a la vuelta, teniéndolas muy presentes, o que las imágenes estén en un lugar destacado de los hogares de muchas familias generando experiencias, para que puedan seguir transformándose mientras el tiempo sea tiempo y los sentimientos sigan vivos.

En cualquier caso, a través de las imágenes se podrá traspasar todo este legado familiar para enriquecer al arte y a la sociedad.

Bibliografía

- *AFAL, una mirada libre (1956-1963)*. Vídeo, Documental. La línea azul, 2017.
- Alías, Francisco, Óscar Bacuñana, Herminia Vicente, y Alfonso Villalta. «Mujeres solas en la posguerra española (1939-1949). Estrategias frente al hambre y la represión». *Revista de Historiografía*, n.º 26 (8 de junio de 2017): 213-36. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/REVHISTO/article/view/3706>.
- Alonso, Mónica. «La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo». *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 3 (28 de enero de 2015): 163-89. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12985>.
- ———. «“Tuya, siempre”. Un retrato en femenino de la espera». En *Fotografía (femenino; plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas, 2019*, ISBN 978-84-7074-780-9, págs. 41-64, 41-64. Fragua, 2019.
- Amador, María Pilar. «Fotografía y memoria histórica». En *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología: [celebradas entre el 28 y el 30 de junio de 2004], 2005*, ISBN 84-95933-15-2, págs. 223-246, 223-46. Archiviana, 2005. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3161117>.
- Asión, Ana. «La Tercera Vía del cine español: Relecturas del periodo tardofranquista.» *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n.º 26 (Marzo) (2014): 6-13.
- Atlas España. «Una aldea de Ourense conserva en funcionamiento su cabina telefónica». Periódico. El Correo.com, 9 de noviembre de 2021. <https://www.elcorreo.com/sociedad/sucesos/aldea-ourense-conserva-funcionamiento-6281167662001-20211109202504-vi.html>.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Traducido por Yaiza Hernández. E.P.R. Murcia Cultural, S.A., 2009.
- ———. «El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales». *Comunicación y Medios*, n.º 16 (1 de enero de 2005): 45-68. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i16.11547>.
- Ballesteros, Isolina. «Éxodo rural, migración e inmigración en el cine español». *Hispanófila* 177, n.º 1 (2016): 249-61. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0042>.
- Belting, Hans, y Gonzalo María Vélez Espinosa. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Madrid: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter, y Jorge Navarro-Pérez. *Imágenes que piensan. Libro IV Vol I*. Editado por Tillman Rexroth. Madrid: Abada, 2010.
- Benjamin, Walter, y Andrés E. Weikert. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial ITACA, 2003.
- Buendía, Alejandro. *Las palabras que quedaron. Las escrituras cotidianas en Almería II*. 1.ª ed. Terque, Almería: Asociación Amigos del Museo de Terque, 2011.
- Campo, Salustiano del, y María del Mar Rodríguez-Brioso. «La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX». *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 100 (2002): 103-65. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=642624>.
- Caracol, Manolo. *Rosa Venenosa*. Disco. España: Flamenco - Zambra, 1971.
- Carlos Iglesias presenta *Un franco, 14 pesetas*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=nCmdejDW2RU>.
- Carrillo, María Cristina. «Foto de familia. Los usos privados de las fotografías entre familias transnacionales ecuatorianas: el caso de la migración hacia España». En *América Latina migrante: estado, familias, identidades, 2008*, ISBN 978-9978-67-167-2, págs. 281-302, 281-302. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador, 2008.
- Castaño, José Carlos, y Sergio Caro. *El vapor del alma. Retratos de Terque*. Terque, Almería: Asociación Amigos del Museo de Terque, 2010.

- Checa, Sandra, Ángel del Río, y Carlos Castilla. *Andaluces en los campos de Mauthausen*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2006.
- *Costuras fotográficas*. Programa de Televisión. Antropología social y cultural, 2019. <https://canal.uned.es/video/5ebbbb4d5578f253b945bda4>.
- Del Arco, Miguel Ángel. «La corrupción en el franquismo. El fenómeno del “Gran Estraperlo”». *Hispania Nova*, 29 de enero de 2018, 620-45. <https://doi.org/10.20318/hn.2018.4050>.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 4a edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Durán, Valeria. «Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes». *Cuadernos de antropología social*, n.º 24 (diciembre de 2006): 131-44.
- ———. «Fotografías y desaparecidos: ausencias presentes». *Cuadernos de antropología social*, n.º 24 (diciembre de 2006): 131-44.
- *El tren de la memoria*. Vídeo, Documental. Producciones La Iguana S.L, Oasis P.C, 2005.
- *Españolas en París*. Vídeo, Drama, 1971.
- Fortuna, Natalia. «Fotografía y memoria. Una aproximación a partir de los escritos de Walter Benjamin, Roland Barthes y Gilles Deleuze.» Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007. <https://cdsa.academica.org/000-106/116>.
- «Francisco Ontañón - Familia andaluza». Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/familia-andaluza>.
- Galiano, Manuel. «Movimientos migratorios y cine». *Historia Actual Online*, n.º 15 (2008): 171-83.
- Gamir, Agustín. «Los movimientos migratorios en España y su reflejo en el cine de ficción». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 42, n.º 1 (3 de mayo de 2022): 85-107. <https://doi.org/10.5209/aguc.81797>.
- Gómez, Antonio Castillo. «Tras la huella escrita de la gente común». En *Cultura escrita y clases subalternas: una mirada española, 2001*, ISBN 84-95378-36-1, págs. 9-34, 9-34, 2001.
- González, Valentín. «El duelo migratorio». *Trabajo social (Universidad Nacional de Colombia)*, n.º 7 (2005): 77-97.
- Iglesias, Julio, y Lluís Flaquer. «Familia y análisis sociológico: el caso de España». *Reis*, n.º 61 (1993): 57-75. <https://doi.org/10.2307/40183617>.
- «Joan Colom - S/T». Accedido 14 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/st-295>.
- El Español.com. «La carta de amor sin palabras de una analfabeta a su marido emigrante», 26 de junio de 2017. https://www.elespanol.com/cultura/20170626/226727627_0.html.
- centroperezsiquier. «La Chanca, 1956-1965». Accedido 3 de julio de 2022. <https://www.centroperezsiquier.org/la-chanca-1956-1962>.
- *La memoria interior*. Video, Ensayo Documental. Colección MACBA. Fundación MACBA, 2002.
- *La memoria interior / The inner memory (2002)*, 2013. <https://vimeo.com/70927041>.
- *La mirada fotográfica: Virxilio Vieitez, más allá del ... | RTVE Play*, 2010. <https://www.rtve.es/play/videos/la-mirada-fotografica/virxilio-vieitez-mas-alla-del/526153/>.
- CNN. «Las cabinas telefónicas que cuentan la historia de inmigrantes». Accedido 3 de septiembre de 2022. <https://cnnespanol.cnn.com/video/cnn-orig-cabinas-telefonicas-times-square-inmigrantes/>.
- López, Lourdes, Alejandro Buendía, y José Nicolás Ayala. *Almería abandonada. La emigración de los hombres y mujeres de Terque*. Terque (Almería): Ayuntamiento de Terque, 2003.

- López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997.
- López, Publio. *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1999.
- Martín, Sonia. *La representación social de la emigración española a Europa, 1956-1975: el papel de la televisión y otros medios de comunicación*. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones, 2012.
- Martínez-Bidón, Isabel, Trinidad González, Montserrat González, María Gracia González, Rosario González, Rosa María Noguera, María Dolores Fernández, Rosa María Moya, y María del Carmen Expósito. *Trevélez en pocas palabras*. Órgiva: Centro Guadalinfo de Trevélez, 2019.
- Maspons, Oriol. «Maspons, Oriol - Familia nómada de gitanos (La Mancha)». Academia Colecciones. Accedido 14 de septiembre de 2022. <https://www.academiacolecciones.com/fotografias/inventario.php?id=F-0084>.
- Moreno, Jorge. *El duelo revelado: la vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo*. Segunda edición, Revisada. De acá y de allá. Fuentes etnográficas 19. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020.
- ———. «Etnografía de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática». *Disparidades. Revista de Antropología* 76, n.º 2 (30 de diciembre de 2021): e023. <https://doi.org/10.3989/dra.2021.023>.
- *Notes sur l'émigration – Espagne 1960*. HDCam, Documental, 1962.
- Núñez, Mirta. «Tríptico de mujeres. De la mujer comprometida a la marginal». *Historia del Presente*, 2004, 47-60.
- «Oriol Maspons - Sitges». Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sitges-0>.
- Ortuño, Bárbara. «Redes migratorias femeninas en la emigración española (1946-1960)». *Millars: espai i història*, 2007, 63-76. <https://doi.org/10.6035/Millars.any.número>.
- Peinado, Matilde. *Enseñando a señoritas y sirvientas: formación femenina y clasismo en el franquismo*. Los Libros de la Catarata / Mayor 404. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2012.
- ———. «Mujeres en el franquismo: una propuesta didáctica desde la historia oral». *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, n.º 28 (21 de diciembre de 2014): 3-20. <https://doi.org/10.7203/dces.28.3734>.
- Piras, Gioia. «Emociones y migración: Las vivencias emocionales de las hijas y los hijos que se quedan en origen». *Psicoperspectivas. Individuo y Sociedad* 15, n.º 3 (15 de noviembre de 2016): 67-77. <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol15-Issue3-fulltext-783>.
- *Posguerra. Publicidad y propaganda en España. 1939-1959*. Accedido 3 de julio de 2022. <https://canal.uned.es/video/5a6f579bb1111f5c628b4af6>.
- Pozo, Enrique García. «¿Cómo viven las fiestas populares los nietos de emigrantes españoles?» cadena SER, 15 de agosto de 2019. https://cadenaser.com/programa/2019/08/15/hoy_por_hoy/1565888550_166802.html.
- Prieto, Moisés, y María Calvo. «Microhistoria del comienzo de la emigración española en Suiza: lucha política y una película prohibida». *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, 2019. <https://doi.org/10.5167/UZH-170139>.
- «Ramón Masats - Iznalloz (Granada)». Accedido 14 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/masats-ramon>.
- «Ramón Masats - Museo del Prado, Madrid». Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/museo-prado-madrid-0>.
- «Ramón Masats - Torremolinos». Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/torremolinos>.

- Redondo, Fernando. «Cine familiar y emigración». *Novos Olhares* 9, n.º 1 (9 de julio de 2020): 30-39. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.171987>.
- *Revista Imágenes: TRABAJADORES ESPAÑOLES EN ALEMANIA* / RTVE Play, 2014. <https://www.rtve.es/play/videos/revista-imagenes/trabajadores-espanoles-en-alemania/2852857/>.
- Rodríguez, Álvaro, y Juan Maestre, eds. *España en su cine*. Madrid [España]: Dykinson S. L., 2015.
- Román, Gloria. «El negocio del hambre. Fraude y corrupción durante la posguerra autárquica en el campo altoandaluz.» *Historia Contemporánea*, n.º 63 (1 de junio de 2020): 663-91. <https://doi.org/10.1387/hc.20189>.
- RTVE.es. «Conozca usted España». RTVE.es. Accedido 3 de julio de 2022. <https://www.rtve.es/play/videos/conozca-usted-espana/>.
- Sanjuán, Ruth. «Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica». *Arte y Políticas de Identidad* 22 (24 de junio de 2020): 56-72. <https://doi.org/10.6018/reapi.433901>.
- Sueiro, Susana. *Posguerra: publicidad y propaganda (1939-1959)*. Editado por Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain) y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Madrid, Spain). Madrid: Ministerio de Cultura : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales : Círculo de Bellas Artes, 2007.
- *Surcos*. Video, Drama. Atenea Films, 1951.
- *Un franco, 14 pesetas*. Vídeo, Comedia / Drama. Alta Classics, 2006.
- Valle, María Elena del, Aldara Coscia, y Valentina Fernández. *El estereotipo femenino planteado por el cine franquista a través de las películas Cielo Negro, Calle Mayor y Tía Tula*. Universidad de Salamanca, 2015. <https://digital.csic.es/handle/10261/246442>.
- Vázquez, Mercedes. «Para una historia de la familia española en el siglo XX». *Memoria y Civilización* 8 (2005): 115-70. <https://revistas.unav.edu/index.php/myc/article/view/33744>.
- *¡Vente a Alemania, Pepe!* Película, Comedia. Aspa Producciones Cinematográficas S.A, Filmayer Producción, 1971.
- Vieitez, Virxilio, Antonio Lucas, Enrica Viganò, y Museo de Arte Contemporánea de Vigo, eds. *Virxilio Vieitez*. Vigo, Spain] : [Madrid: Fundación MARCO ; Fundación Telefónica, 2011.
- «Virxilio Vieitez | MARCO». Accedido 14 de septiembre de 2022. <https://www.marcovigo.com/es/content/virxilio-vieitez>.
- «Virxilio Vieitez - La familia». Accedido 7 de septiembre de 2022. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/familia>.
- VV.AA. «Todos los Nombres». Accedido 15 de abril de 2022. <https://todoslosnombres.org/>.
- ———. «Todos los Nombres. Equipo de Trabajo». Accedido 15 de abril de 2022. <https://todoslosnombres.org/proyecto/equipo-de-trabajo/>.
- Warburg, Aby Moritz. *El ritual de la serpiente: Epílogo de Ulrich Raulff*. Traducido por Joaquín Etoarena. México: Editorial Sexto Piso, 2004.
- «Xavier Miserachs - Estació de França - Barcelona.» Accedido 3 de julio de 2022. <https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/cataleg/fotografs/xavier-miserachs>.

Otros recursos

- Relatos orales derivados de entrevistas telefónicas o presenciales a Pablo, Mari, Paco, Adela, Fran, Rosa, Juani y María.
- Archivo fotográfico familiar de María León.