

LA ESTÉTICA DE LA EMIGRACIÓN: LA FIGURA DEL EMIGRANTE EN EL CINE ESPAÑOL Y PORTUGUÉS

Verena Berger y Miya Komori
Universidad de Viena

LA EMIGRACIÓN PENINSULAR Y EL CINE

La emigración masiva desde Portugal y España empezó a mediados del siglo XIX y marca la historia del siglo XX. Sobre todo a partir de los años sesenta, la situación política y económica forzaba a portugueses y españoles a buscar trabajo en las antiguas colonias o en países europeos, básicamente en Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, los Países Bajos e Inglaterra. En 1977, el número de trabajadores españoles en Francia se elevaba a 204.000, seguido por Alemania Occidental y Suiza con 100.300 y 62.700 respectivamente (Vilar/Vilar, 1999: 25). Junto con Alemania, Luxemburgo y Suiza, ciertamente por la cercanía geográfica y lingüística, Francia también era el país preferido de los emigrantes portugueses cuyo número se elevaba a 27.234 en 1969 (Carvalho Arroiteia, 2001). En los países receptores de Europa Central, necesitados de mano de obra por el auge económico registrado a partir de los años sesenta, los inmigrantes llegados de la península ibérica encontraban empleo básicamente en la industria, la hostelería y los servicios. Este proceso migratorio finalizó con la primera crisis del petróleo en 1973, que frenó las economías de Europa Occidental y las oportunidades de empleo para trabajadores extranjeros. A la vez, el final de las dictaduras de Franco en España (1939-1975) y de Salazar y Caetano en Portugal (1932-1968), así como la Revolución de los Claveles (1974), terminaron con el aislamiento político y económico de ambos países. Estos factores condujeron al paulatino descenso de los movimientos migratorios, con la excepción de Suiza y Francia, que continuaron siendo países de fuerte inmigración peninsular (Serrão, 1977: 66-71; Vilar/Vilar, 1999: 67; 72; Malheiros, 2002)¹.

A Hamid Naficy le debemos el término "cine acentuado", refiriéndose a la adopción del cine como medio por diversas comunidades en el exilio o en la diáspora y residentes en el así llamado Primer Mundo, principalmente en Estados Unidos, Canadá y Europa. Dentro de su clasificación, Naficy incluye sobre todo películas creadas por directores de cine que han emigrado o se han exiliado y usan los medios de reproducción como una respuesta estética a la

¹ Agradecemos la revisión de este ensayo a Alfonsina Janés.

experiencia del exilio, la emigración y la diáspora (2001: 11). Un denominador común de este "cine acentuado" es la doble identidad que estas películas reflejan a través de la estética, la mezcla de tradiciones cinematográficas diferentes, así como el uso del plurilingüismo. No obstante, también aquellos directores de cine que no son emigrantes, pero que se centran en el tema de la emigración, el exilio y las diásporas crean a su vez una vertiente de este "cine acentuado".

En España, la emigración y el exilio durante mucho tiempo han sido temas más bien ausentes en el cine por razones fácilmente comprensibles. Según Marsha Kinder, el exilio como motivo fue censurado por el franquismo y no aparece hasta *Volver a empezar* (1982) de José Luis Garci (1993: 283). La emigración española bajo el régimen aparece en pantalla a partir de los años sesenta con *Nunca pasa nada* (1963), de Juan Antonio Bardem, *Llegar a más* (1963), de Jesús Fernández Santos, o *Los amores difíciles* (1966), de Raúl Peña². Habrá que esperar hasta los años setenta para que aparezcan películas como *Españolas en París* (1970), de Roberto Bodegas, o *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971), de Pedro Lazaga, que retratan la figura del emigrante español en el contexto de una cultura extranjera (Martín Sánchez, 2009: 89-90). A partir de *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, surge una vertiente de cine español enfocando el tema de la inmigración³, pero hasta la actualidad han sido pocos los directores que se han dedicado al periplo olvidado de la emigración. Han abordado, en diversos estilos, épocas y movimientos migratorios, pero la cinematografía española cuenta con pocas películas de ficción dedicadas a la figura del emigrante. Entre ellas, *El techo del mundo* (1996), de Felipe Vega, o *Un franco, 14 pesetas* (2005), de Carlos Iglesias, y también documentales como *Sabes que tengo mi alma en La Habana* (2001), de Julio Fernández, *El tren de la memoria* (2005), de Marta Arribas y Ana Pérez, *A las puertas de París* (2008), de Joxean Fernández y Marta Horno, o la serie televisiva *Camino a casa* (2007), de Adolfo Dufour⁴.

El caso del cine portugués se presenta similar: Con *O salto* (1967), es un director francés, Christian de Chalonge⁵, quien retrata el itinerario de varias familias portuguesas llegadas clandestinamente a Francia para trabajar. Este docudrama representa una de las primeras películas que visualiza el apuro de los inmigrantes de Portugal en su lucha por sobrevivir en un país extranjero (Silva Ribeiro 2009: 135). Sorprendente resulta, sin embargo, la gran cantidad de documentales dedicados a la emigración portuguesa, entre ellos *Esta é a minha casa* (1997), de João Pedro Rodrigues, sobre el viaje de vacaciones a Portugal de una familia residente en París; *Viagem à Expo* (1999), del mismo director, que muestra la primera visita de la misma familia a Lisboa; *Crónica de Emigrados* (1979), de Manuel Madeira, y *Uma Vida Nova. O país aonde nunca se regressa* (2006), de Nuno Pires, ambos sobre la comunidad portuguesa en Francia; *Carta de Chamada* (2004), de Cristina Ferreira Gomes, sobre la emigración portu-

2 No obstante, en 1946 Ramón Torrado ya había estrenado *El emigrado*, una película que trata de la emigración española a América, y Sebastián Almeida tematizó la emigración a Cuba y el regreso desde allí en *El emigrante* (1959).

3 Kinder explica el cada vez mayor interés por la representación de la emigración con el fenómeno de la llegada masiva de inmigrantes de África, América Latina, Asia y recientemente también de Europa del Este que se está produciendo en la España post-franquista desde la integración a la U.E. (Kinder, 1993: 286).

4 No obstante, el creciente interés por parte de la crítica y de investigadores por el motivo de la emigración española en el cine queda plasmado en una publicación reciente de Chema Castiello (2010).

5 Los guiones de *O salto* y de *Españolas en París* fueron escritos por Christian de Chalonge y Roberto Bodegas, entre otros.

guesa en Brasil; *A Fotografia Rasgada* (2002), de José Vieira, sobre la emigración clandestina; *Devolvidos* (2000), de Jorge Paixão da Costa, que trata de emigrantes repatriados desde Canadá y los EE.UU. intentando sobrevivir en las islas Azores; *A casa que eu quero* (2009), de Joana Frazão y Raquel Marques, sobre los emigrantes regresando a Portugal durante el mes de agosto, o la serie documental *Au Revoir Portugal!* (2009), de Carlos Domingomes, que consta de cinco capítulos denominados "O Passador de Homens", "O Salto", "Ganhar a Vida", "Regressar" y "Au Revoir!". Menos copiosa es la producción de cine de ficción dedicado al tema, con cintas como *Mudar de vida* (1966), de Paulo Rocha, o *Ganhar a vida* (2000), de João Canijo⁶.

A continuación, este ensayo analizará cómo cuatro películas de ficción, *¡Vente a Alemania, Pepe!*, *Un franco, 14 pesetas*, *Españolas en París* y *Ganhar a vida*, revisan la mutua dinámica entre la cultura de la migración y la cultura de los países receptores. Las tres películas españolas pertenecen a estéticas fílmicas diferentes: Desde los tardíos años sesenta hasta el final del franquismo, el cine español estaba dominado por tres tendencias fundamentales: 1) un cine con ambiciones intelectuales y políticas (p.ej. Carlos Saura), 2) un cine comercial con subgéneros como la "españolada" y el "landismo", nombrado según su actor más popular –Alfredo Landa– como representantes significativos, y 3) el cine de la "Tercera vía" (Caparrós Lera, 1983: 57-58; Gubern et al. 1995: 359-362).⁷ Promovida por el productor José Luis Dibildos, la meta de esta "Tercera vía" fue, por un lado, entrar en contacto con el mercado de cine fuera de España, y, por el otro, crear un cine intermedio entre exigencias comerciales e intelectuales (Caparrós Lera, 1983: 58). Si *Españolas en París*, de Roberto Bodegas, tiene que ser calificada como melodrama de la "Tercera vía", *¡Vente a Alemania, Pepe!*, de Pedro Lazaga es un ejemplo del "landismo", con Alfredo Landa en el papel de Pepe, el protagonista de esta "subcomedia" (Monterde, 2008: 31). Esta figura representa el arquetipo del español medio, más astuto que inteligente, obsesionado con su apetito sexual y su complejo de inferioridad, que, no obstante, supera con audacia (Gubern et al. 1995: 364). En contraste con estas dos películas aún surgidas bajo las condiciones de la censura del régimen de Franco, en el caso de *Un franco, 14 pesetas* (2006), de Carlos Iglesias, se trata de una producción contemporánea, pero dedicada a la memoria del pasado. Con un enfoque autobiográfico –el director retrata la historia de su propia infancia como hijo de emigrantes españoles en Suiza– esta película oscila entre la comedia y el drama ligero. Por último, el ejemplo de *Ganhar a vida*, de João Canijo, permite integrar en el análisis una producción reciente dedicada a la situación de la comunidad portuguesa en Francia en la actualidad, tanto de la primera generación como de la segunda generación de emigrantes.

A pesar de tratarse de un corpus de películas rodadas en diferentes épocas y que enfocan los movimientos migratorios desde España y Portugal con recursos estéticos diversos, los cuatro ejemplos ofrecen varios denominadores comunes para un análisis de la representación fílmica de la figura del emigrante: contextos geográficos, culturales y lingüísticos parecidos,

6 Para mayor información véase también Monterde 2008: 31-32; Baptista 2008: 194; Silva Ribeiro 2009.

7 Tras el estreno de *Vida conyugal sana*, el 21 de febrero de 1974, y durante la preparación de *Los nuevos españoles* –estrenada el 18 de diciembre a finales del mismo año–, el director Roberto Bodegas mantuvo una entrevista con Antonio Castro para el libro *El cine español en el banquillo* (1974). En dicha conversación dejaba claras sus intenciones de buscar un nuevo camino entre el compromiso y la comercialidad. Un camino que encontró con la ayuda del productor José Luis Dibildos y que fue bautizado por los comentaristas como la "Tercera Vía". En: *Españolas en París*, Extras DVD, Roberto Bodegas: *De la sinceridad a la autenticidad*.

como se dan en el caso de Alemania y Suiza en *¡Vente a Alemania, Pepe!* y *Un franco, 14 pesetas* y París en *Españolas en París* y *Ganhar a vida*; el proceso de adaptación (o no-adaptación) en la cultura de los países anfitriones así como los contactos (y conflictos) culturales que surgen de las migraciones.

PASAJES DE IDA Y VUELTA: EMIGRANTES ESPAÑOLES EN ALEMANIA Y SUIZA

El argumento de *¡Vente a Alemania, Pepe!* y *Un franco, 14 pesetas* arranca en España con la esperanza que evoca la emigración y termina con el regreso de los protagonistas al pueblo aragonés (*¡Vente a Alemania, Pepe!*) y a Madrid (*Un franco, 14 pesetas*). También el contexto cultural y lingüístico enfrenta a los protagonistas emigrantes de ambas películas con el alemán, tanto en su versión estándar como en sus variedades regionales, básicamente el alemán suizo en *Un franco, 14 pesetas*, además del italiano a causa del plurilingüismo establecido en Suiza y la emigración desde Italia⁸.

En *¡Vente a Alemania, Pepe!*, el protagonista emigrante es retratado como un cateto del campo, un tropo muy usado por el director Pedro Lazaga. Esto se percibe ya en la llegada de Pepe a Múnich, la capital de Baviera, marcada por el desconcierto: Para empezar, la cámara enfoca en primer plano un letrero en alemán: *Schaltherhalle*, que indica la sala de ventanillas de la estación de ferrocarriles (12:45), para luego perderse en tomas con cámara a mano y una infinidad de rótulos, carteles y letreros en alemán, en la masa de gente cruzando el edificio y, una vez fuera, en las desconocidas calles de Múnich (12:47-13:47). El contraste con el soñoliento pueblo aragonés que Pepe acaba de abandonar no podría ser más grande. Con la maleta en una mano y un paquete de comida en la otra, intenta abrirse camino para dar con la cervecería en la que trabaja Angelito, aquel amigo y compatriota del pueblo que tanto había alabado las posibilidades que ofrece Alemania. Pero la imagen que Angelito había dado de sus condiciones de vida en Múnich es muy diferente: el Mercedes con el que fue de visita a la aldea no existe, solamente fue alquilado. En realidad, sobrevive gracias al pluriempleo, trabajando de día como camarero y de noche colgando carteles. Reside en una modesta pensión con otros emigrantes españoles, donde ahora también se alojará Pepe.

En esta pequeña comunidad se juntan exiliados por razones políticas como Don Emilio, un médico ya mayor, y emigrantes a mediano y corto plazo. Las tensiones que entonces surgen de las diferentes posturas resaltan especialmente durante las cenas en la pensión. En un momento, Don Emilio incluso abandona la mesa porque los demás no toleran sus opiniones. Estas diferencias, sin embargo, de repente se ven aligeradas por el jamón, el queso, el pan y el vino que Pepe ha traído desde España y ahora comparte con los otros emigrantes. De este modo, afloja la tensión durante la cena y la pequeña comunidad de españoles emigrantes se acerca gracias al sabor y el olor de la comida de su país (25: 29-26:15).

Al haber llegado sin la documentación necesaria, Pepe solamente puede encontrar trabajos marginales, como limpiacristales. En el contacto con su compañero alemán se percibe que para Pepe, que no sabe hablar la lengua alemana, la barrera lingüística no le causa muchos problemas, aunque este hecho se debe en gran parte a que sus necesidades comunicativas se limitan a un nivel básico. De todas maneras, los malentendidos son abundantes y

⁸ Para un análisis del uso de las distantes lenguas en *¡Vente a Alemania, Pepe!*, *Un franco, 14 pesetas* y *Españolas en París* véase Komori 2010.

brindan a la película un especial efecto cómico durante su primera sesión trabajando como limpiacristales en la grúa:

- Trabajador alemán: Nicht runter schauen! Dir wird schwindelig. Fällst. Bums. Kaputt!
 Pepe: Ja, ja. Por eso decía yo... que yo... limpiar... primer piso, y tú, ay, con esa cara de gilipuetas que tienes, tú limpias todas estos de arriba, y yo, yo nicht kaputt.
- Trabajador alemán: Ja, ja. Tú nicht kaputt. Y yo, jala puertas.
 Pepe: Sí, tú gilipuetas. Sí, sí.
- Trabajador alemán: Fensterscheibe putzen!
 Pepe: Lo que tú digas, panoja⁹. (31:56-32:24)

Con sus consejos, el trabajador alemán pretende salvar a Pepe del vértigo que le causa la altura. La falta de conocimientos del español y del alemán, respectivamente, lleva a un diálogo de verbos alemanes en infinitivo para facilitar la comprensión, e imitaciones de sonidos, como en el caso de "gilipuetas" y "jala puertas". No obstante, este humor lingüístico que ofrecen algunos diálogos de la película *¡Vente a Alemania, Pepe!* queda encubierto para el público español, ya que las ediciones en VHS y DVD carecen de subtítulos sistemáticos. Dada la transitoriedad de la estancia de casi todos los emigrantes retratados en *¡Vente a Alemania, Pepe!*, muy pocos dominan el alemán. Aparte de los personajes principales, solamente Angelino hace gala de cierta fluidez en la lengua alemana.

Como el argumento enfoca básicamente a Pepe y sus vivencias en Múnich, los personajes femeninos desempeñan un papel de menor importancia. Sin embargo, cabe observar que en *¡Vente a Alemania, Pepe!* predomina la imagen de la mujer de Europa Central como independiente, sexualmente liberada y por ello disponible. De ahí que la conquista de mujeres alemanas sea otro tema central de la película. Para ello, Andrés, otro emigrante español, le entrega a Pepe unas tarjetas con frases en alemán que le deberían servir para entrar en contacto con el otro sexo:

- Andrés: Los que no hablamos, no tenemos otro camino [...].
 Pepe: ¿Pero qué pones aquí?
 Andrés: No sé, pero a mí me entendió en seguida. (42:09-42.27)

Además de reducir la comunicación necesaria a bebidas, bailes y sexo, Pedro Lazaga utiliza también estereotipos comunes en la era del franquismo para caracterizar la identidad masculina de un hombre español, cuando Pepe se presenta a sus conquistas con etiquetas como "toro" y "flamenco": "Sí, yo españolito, fuerte, toro, mmm..." (28:19) o "Sí, señora, yo

⁹ Trabajador alemán (en alemán): ¡No mires para abajo! Te vas a marear. Caerás. ¡Patapúm! ¡Roto!
 Pepe (en español no estándar mezclando con palabras en alemán): Sí, sí. Por eso decía yo... que yo... limpiar... primer piso, y tú, ay, con esa cara de gillipuetas que tienes, tú limpias todas estos de arriba, y yo, yo no roto!

Trabajador alemán (mezclando alemán no estándar y español): Sí, sí. Tú no roto. Y yo, jala puertas.
 Pepe (en español): Sí, tú gilipuetas. Sí, sí.
 Trabajador alemán (en alemán): ¡Limpia cristales!
 Pepe (en español): Lo que tú digas, panoja. (Las traducciones son de las autoras o tomadas de los subtítulos de los DVD).

español, flamenco, bravo, olé" (48:25). De este modo, *¡Vente a Alemania, Pepe!* integra el imaginario de la masculinidad dominante en la comedia sexy (celt)ibérica de los años sesenta.

La velloidad de su cuerpo brinda a Pepe un nuevo trabajo en un almacén: Bajo la risa del público callejero, básicamente mujeres, tiene que posar en calzoncillos en una plataforma giratoria haciendo publicidad para "Zaruk", un remedio para facilitar la depilación (1:01:54-1:02:47). Este empleo se le termina con la llegada repentina de su novia Pilar, que ante la situación se independiza inmediatamente de Pepe. A pesar de no hablar el alemán, incluso encuentra un trabajo en un restaurante, donde trabaja de camarera vestida con el típico *Dirndl*, el vestido tradicional de las bávaras. Cuando Pilar decide regresar por su cuenta a España, implícitamente anticipa la vuelta de Pepe al pueblo.

También *Un franco, 14 pesetas* arranca en España, esta vez en un apretado piso madrileño donde conviven Pilar y Martín con su hijo Pablito y los suegros. Al perder su trabajo, Martín y su amigo Marcos viajan a Suiza para trabajar allí como fresadores. Al igual que en *¡Vente a Alemania, Pepe!*, también en esta película la imagen del emigrante viene subrayada por la carencia de la comprensión verbal en el país receptor. Este hecho es frecuentemente compensado por la comunicación no verbal vigorosa o la presencia de una tercera persona que actúa como traductor o informador. Por lo que se refiere a este medio, en muchas secuencias de *Un franco, 14 pesetas* es también de gran importancia el uso de alimentos: Antes de llegar a la frontera con Suiza, Martín y Marcos experimentan la generosidad de un español que viaja en el mismo tren y que, compartiendo con ellos un chorizo, les explica que no está permitido importar carne a Suiza (16:08). Igual que en la cena de *¡Vente a Alemania, Pepe!*, cuando Pepe comparte la comida traída de España con sus compatriotas, también aquí el chorizo y el jamón se convierten en 'alimento totémico': tratándose del equivalente español para lo que, según Roland Barthes, representa el vino para los franceses, la comida aquí sirve a la comunidad de emigrantes como medio de identificación (Barthes, 2009: 66-67). Es éste un proceso de enorme importancia al encontrarse los personajes fuera del área geográfica de su propia comunidad y constituye un elemento esencial del concepto de la "comunidad imaginaria" (Anderson, 1991: 6). De esta secuencia que muestra el encuentro con el español en el tren se pasa inmediatamente a otra, en la que un empleado de la aduana suiza le quita a un viajero un gran pedazo de chorizo y delante de sus ojos lo tira a la basura (19:36). La pérdida de este chorizo implica no solo la renuncia al alimento, sino también a lo conocido, el hogar y la familia. Se trata entonces del primer paso en un país extranjero, y el emigrante se convierte en el "Otro", que se encuentra fuera de su comunidad.

Al llegar a Suiza, la carencia de cualquier dominio lingüístico por parte de Martín y Marcos se plasma en efectos cómicos, como malentendidos resultantes de la cercanía de la lengua española con el italiano. Esto sucede, por ejemplo, cuando Hanna, una empleada en el hostel del pueblo suizo de Uzwil donde ambos se alojan, intenta orientarlos:

Hanna: Le sue camera sono nel piano sopra.

Marcos: ¿Ha dicho algo de un piano, no?

Martín: No puede ser, pero yo le he entendido que a ella le sobra un piano¹⁰. (25:07-25:14)

¹⁰ Hanna (en italiano): Sus habitaciones están en el piso de arriba.

La confusión entre la palabra italiana “piano” en su significado de “planta” y “piano” en español refiriéndose al instrumento musical, al igual que “sopra” –“encima” o “primera planta”– y el verbo en español “sobrar” es característico para las situaciones humorísticas que surgen en las conversaciones entre suizos y emigrantes. Estos incidentes nunca tienen consecuencias serias, pero ilustran el sentimiento de extranjería que ambos perciben ante su incapacidad de comunicarse y de entender las peculiaridades de la cultura suiza. Otra secuencia impregnada por la falta de familiaridad con la lengua y la cultura es la que retrata el primer desayuno de Martín y Marcos en Suiza. Explicando a Hanna con gestos y mímica que han pasado mucho frío durante la noche, ella finalmente comprende que esto se debió al mal uso de los edredones, ya que no durmieron debajo, sino encima de ellos (32:40-33:01). Poco a poco empiezan a conocer las costumbres suizas, como por ejemplo que el desayuno está incluido en el precio de la pensión (33:20-33:32). La libertad con la que se sirven el día después es un primer reflejo del proceso de aprendizaje e integración.

Como en *¡Vente a Alemania, Pepe!*, también los protagonistas masculinos en *Un franco, 14 pesetas* se recluyen en la comunidad propia, haciendo amistad con emigrantes de otros países como el italiano Tonino, que habla fluidamente el español, pero que también cae en el Code-Switching entre español e italiano cuando se siente conmovido. La solidaridad entre los emigrantes españoles es ilustrada en una secuencia en la que un recién llegado, abrumado por la cantidad de alimentación en oferta, intenta robar en una tienda y Martín evita que sea registrado:

Comerciante: Jetscht kommt er in den Rum rübere und du lascht di von mia untersuache.

Martín: (*Dirigiéndose al emigrante español*) Te van a meter en este cuarto y te van a registrar. Si lo tienes encima, títalo, no seas gillipollas. Si te lo pillan te pondrían de patitas en la frontera y no volverías a entrar en este país. Yo voy a intentar entretenerle. Títalo. (*Dirigiéndose al comerciante suizo*) Also. Was mach ma denn?¹¹ (1:10:00-1:10:21).

De repente, Martín tiene el papel del inmigrante relativamente integrado que se convierte en un puente lingüístico y cultural para el español recién llegado. Esta secuencia ilustra la abundancia de productos que reinaba en Suiza en los años 60 y 70, en contraste con la pobreza y austeridad de España que de nuevo azota a la familia de Martín cuando al final regresan a Madrid (1:29:00).

Aparte de las propias comunidades inmigrantes, en *Un franco, 14 pesetas* nuevamente son las relaciones con mujeres las que ofrecen cierta posibilidad de integración en el país receptor. Para Martín es una historia de amor con Hanna que le reemplaza la ausencia de la familia. El romance entre el español y la suiza llega a un final abrupto cuando Pilar y el pequeño Pablito llegan una mañana sin previo aviso a la casa de huéspedes, justo cuando Hanna le trae a Martín el desayuno en bandeja para los dos. A pesar de no hablar alemán, Pilar se da cuenta inmediatamente de lo que está pasando (56:38). Su acción simple, pero realizada

11 Comerciante (en alemán suizo): Ahora mismo vamos a ese cuarto y le registro.

Martín (en español y alemán suizo): (*dirigiéndose al emigrante español*) Te van a meter en este cuarto y te van a registrar. Si lo tienes encima, títalo, no seas gillipollas. Si te lo pillan te pondrían de patitas en la frontera y no volverías a entrar en este país. Yo voy a intentar entretenerle. Títalo. (*dirigiéndose al comerciante suizo*) Entonces, ¿qué hacemos ahora?

con decisión –le quita a Hanna la bandeja de las manos– sustituye las palabras que le faltan, pero le dan un mensaje claro (57:20). Sin embargo, a pesar de su amor por Martín, al parecer éste no fue el único inmigrante por el que se sintió atraída: Cuando, pasado un largo tiempo, Martín se despide de ella antes de regresar a Madrid, le presenta sonriendo a su hija María de 5 años: “Der Name kommt dir Spanisch vor, gell? [...] Ja, auch Italienisch, gell?”¹² (1:20:27-1:20:33).

Un caso especial es la figura de Pablito, el hijo de Pilar y Martín. Nacido en España, él y su madre van a Suiza y cruzan la frontera pertrechados con los ingredientes necesarios para hacer un auténtico cocido español para el cumpleaños de Martín (50:49). Desde la secuencia en la que todavía no domina la lengua alemana y su padre le arrastra a la escuela del pueblo Uzwil mientras él grita desesperado, hasta el final de la película cuando Pablito habla fluidamente el alemán suizo se percibe el proceso de integración del niño. Cada vez menos se identifica como español, hasta tal punto que cuando sus padres deciden volver a España es él quien no quiere irse de Suiza. Esta transición se percibe especialmente en el corte seco de aquella secuencia que ilustra su primer día en la escuela a otra que se anuncia al público con “Cinco años después” (1:07:34). Ahora Pablo es un alumno más entre muchos otros y responde a la profesora con seguridad en alemán, pero aún se sigue percibiendo como diferente de los otros:

- Pablo: Vielleicht kann es sein, dass Kinder in der Schweiz so auf die Welt kommen, aber in Spanien passiert es nicht so. Wir kommen alle aus Paris und ein Storch bringt uns mit seinem Schnabel. [...]
- Chica: Stimmt das wirklich? Haben sie dich im Flug gebracht?
- Pablo: Ja. Mich und alle andere Spanier wie ich (1:07:53-1:08:17).¹³

Por su rápida integración en la sociedad suiza, Pablo pronto tiene que desempeñar el papel del mediador lingüístico entre los suizos y su madre. Esto lo ilustra una secuencia en la que Pilar intenta comprar hígado para la celebración de la cena de Nochebuena. Para hacerse entender, recurre al uso de su lengua materna, el español, y a gestos, como el de señalar su propio abdomen o hacer dibujos en el aire. Al no ser entendida por el carnicero, se dirige a su hijo, que acaba de entrar en la tienda: “Lo que me ha costado este hombre, por Dios, que es un poco lelo, eh. Me lo ha visto pedir cuarenta veces” (1:10:38-1:10:57). Lo sorprendente de esta secuencia es que la inmigrante critica los conocimientos lingüísticos del propio carnicero, que es nativo de Suiza y no tiene por qué entender el español. Pablo, que, después de haber vivido durante años en Suiza, ya es bilingüe, le responde: “Sí, Mamá, y yo también te lo he dicho cuarenta veces en alemán y no lo sabes” (1:11:00-1:11:04). Con ello, *Un franco, 14 pesetas* demuestra que el proceso de integración es más factible para los niños. Por eso, al final de la película, cuando sus padres deciden volver a España, en una charla con sus amigos Pablito ya no se ve más como un extranjero emigrante: “Aber ich bin nicht ein Uswanderer. Mini Eltere sind. I chum zrugg.”¹⁴ (1:20:55)

12 Hanna (en alemán suizo): Un nombre muy español. [...] Sí, pero también muy italiano.

13 Pablo: Eso será aquí en Suiza, porque en España los niños venimos de París y nos trae una cigüeña.[...]

Chica: ¿Es verdad? ¿A ti te han traído volando?

Pablo: Sí. A mí y a todos los que son españoles como yo.

14 Pablo: Pero yo no soy un emigrante. Lo son mis padres. Yo vuelvo.

A pesar de las diferentes estéticas fílmicas, *¡Vente a Alemania, Pepe!* al estilo del *slapstick* y *Un franco, 14 pesetas* como comedia agridulce, ambas películas terminan con el regreso de los protagonistas a España. La nostalgia en una noche de Navidad, que Pepe pasa solo con Don Emilio en la pensión de Múnich, y unas imágenes televisivas de bailes y canciones tradicionales de su tierra le llevan a la decisión de regresar al pueblo. Ante la falta de billetes de tren e incluso de avión para estas fechas, al final da por casualidad con un autobús lleno de españoles de gira por Alemania y consigue irse con ellos. En contraste con el final de *¡Vente a Alemania, Pepe!*, con el que Pedro Lazaga claramente pretende idealizar los valores tradicionales de España, en el caso de Martín, Pilar y Pablito la decisión del regreso no es espontánea. Una vez en Madrid, sin embargo, surgen las dudas sobre si la vuelta ha sido realmente positiva: Ese escepticismo se percibe en el contraste entre el pequeño piso de Madrid, que da a un oscuro patio interior, y el luminoso espacio que habitaban en Suiza en medio de la naturaleza. Es Pilar quien al final se muestra decidida: En una valiente discusión en la cocina, ella subraya que al fin y al cabo en Madrid tienen su propia casa y pueden comunicarse en su lengua (1:35:49). Enfrentándose a su marido y a su hijo, a los que incluso llama "cobardes" (1:36:23), se niega a continuar su papel de ama de casa recluida: "¡Va a la porra la cena!" (1:38:42). Cuando al comienzo de la película se le había visto dependiente de su suegra, sin voz propia a pesar de vivir en su país de origen, el regreso para Pilar representa un reencuentro con la propia identidad y una liberación del papel de la mujer cuando propone irse a la calle para comer tapas.

PASAJES SIN REGRESO: COMUNIDADES EMIGRANTES DE ESPAÑA Y PORTUGAL EN PARÍS

Españolas en París y *Ganhar a vida* retratan la historia de emigrantes españoles y portugueses en París. Mientras *Españolas en París* enfoca la situación de mujeres inmigrantes en los años setenta, *Ganhar a vida* ofrece un retrato de la comunidad portuguesa en la era contemporánea, integrando a la vez la imagen de la segunda generación, ya nacida en Francia. Ambas películas son considerablemente más sutiles que *¡Vente a Alemania, Pepe!* y *Un franco, 14 pesetas*, y su tema principal son los derechos de la mujer y de los trabajadores domésticos. Si en *Españolas en París* la protagonista, Isabel, decide permanecer en Francia para criar allí a su hijo recién nacido, en *Ganhar a vida* es Cidália, la figura central, quien se queda sola en París, mientras su marido Adelino y su hijo Mario regresan a Portugal.

Las primeras secuencias de *Españolas en París* muestran a la protagonista durante el viaje en autobús a Francia (parecido al viaje en tren de Martín y Marcos en *Un franco, 14 pesetas*), recurriendo de este modo al espacio transicional y transnacional característico para el "cine acentuado" (Naficy 2001: 5). Para Isabel, una empleada de hogar, el primer acontecimiento en su nueva vida en París es preparar el desayuno de sus amos franceses, los Lemonier. Al ser introducida a la tecnología desconocida por ella –un hervidor de huevos, una tostadora, una batidora y una máquina de zumos (9:10-9:48)– la lección recibida le desconcierta tanto como el francés de su patrona. No obstante, con la ayuda de la mímica, ni la falta del conocimiento de la lengua francesa ni el desconocimiento de cómo usar una tostadora representan problemas insuperables. Isabel solo se siente realmente incomodada cuando el marido de su patrona, Monsieur Lemonier, intenta ayudarla hablando muy despacio en francés y en español incorrecto. Es sobre todo Monsieur Lemonier quien trata a la muchacha española como

una cateta del campo, cuando equivocadamente cree que ella tiene temor a la electricidad al verla rezar ante el hervidor de huevos. Pero Isabel, de hecho, le contesta sin temor a posibles repercusiones: "No rezo por la electricidad, rezo por los huevos pasados por agua. Que no soy tonta" (10:44).

La gran mayoría de la comunicación entre Isabel y sus patronos implica la alimentación, o más bien sus tentativas de explicarle a ella sus costumbres aparentemente peculiares. Como consecuencia, el primer vocabulario de Isabel en francés se centra en alimentos y utensilios de la cocina: "fromage... jamais... frigidaire" (14:37). Mientras el airoso Monsieur Lemonier cree que logra comunicarse con Isabel con su mezcla de italiano, francés y español, Mme. Lemonier entra mucho más seriamente en la comunicación con su criada, intentando enseñar francés a Isabel y aprendiendo algunas palabras en español ella misma.

Tener un nivel limitado de la lengua del país receptor también puede ser una desventaja, como lo ilustra una secuencia en la que los Lemonier tienen invitados. Aunque Isabel no entiende todo lo que sus patronos y los huéspedes dicen en francés, ella percibe claramente que se está hablando de su sueldo cuando el señor invitado pasa al español afirmando que "sietecientos... son casi nueve mil pesetas" y su esposa añade en francés: "C'est énorme"¹⁵ (34:55-35:00). El primer plano que entonces enfoca la cara sorprendida de Isabel en lugar del grupo conversando en el sofá demuestra que ella ha escuchado y comprendido lo que acaban de decir. También la siguiente secuencia retrata la falta de comprensión lingüística y humana por parte de los patronos de Isabel. Mme. Lemonier, en un intento de encubrir la falta de conocimiento del francés de Isabel, le repite en español el deseo de su marido de que traiga "vino tinto". No obstante, todos quedan desconcertados cuando Isabel, en lugar de la botella de Mouton Rothschild que los Lemonier tenían en mente, trae un vaso de vino tinto de la casa. Surge entonces un problema que en realidad no solamente es lingüístico, sino cultural, pues se trata a la vez del desconocimiento de las costumbres francesas y también de otra clase social:

Mme. Lemonier: Mais Isabel, qu'est-ce que c'est, ça? Monsieur vous a demandé une bouteille de Mouton Rothschild.

Isabel: Yo he entendido vino tinto.¹⁶ (34:07-35:09)

Ante la falta de respeto que para Isabel significa la reacción de Mme Lemonier ante el malentendido causado por la poca claridad de su marido, sobreentendiendo su propia capacidad de comprensión cultural, Isabel se rebela y se niega a servir la cena (36:29).

Cuando en *Un franco, 14 pesetas* los suizos son retratados como muy hospitalarios –especialmente la figura de Hanna– tanto los alemanes, dueños o jefes de los restaurantes donde trabajan los emigrantes españoles en *¡Vente a Alemania, Pepe!*, como los patronos franceses en *Españolas en París* son retratados como caracteres poco amables. Vista la frialdad del entorno en el que se mueve, para Isabel sus amigas españolas Francisca y Dioni, emigrantes como ella, se convierten en su segunda familia. No solo puede hablar libremente con ellas, sino que Dioni incluso mantiene todos los domingos un ritual que consiste en hacer un "desayuno a la española" con churros, chocolate caliente y un cuento de hadas en español para los niños (16:55-17:44). De este modo, de nuevo se constituye una pequeña comunidad

¹⁵ Es muchísimo.

¹⁶ Mme. Lemonier (en francés): Pero Isabel, ¿qué es esto? El señor te pidió una botella de Mouton Rothschild.

a base de la lengua compartida y del "alimento totémico" de los churros. Aparte de su grupo de amigas, aparece además Manolo, un emigrante español que trabaja como chófer. Isabel se enamora de él, a pesar de que tiene una novia en Madrid, con la que quiere casarse en cuanto haya ahorrado lo suficiente. Cuando Isabel queda embarazada, su problema mayor ya no es la integración en la cultura francesa, sino el deseo de Manolo de que aborte. Su actitud pasiva, no obstante, se termina cuando comprende que la intervención quirúrgica tendrá lugar en una simple cocina, con los instrumentos hirviendo en cazuelas sobre la estufa (1:20:45). Su pasividad, pero también vulnerabilidad, culmina en una toma a vista de pájaro, ella acostada en la mesa en medio de la cocina (1:22:37). Es entonces cuando Isabel encuentra su voz propia, cuando empieza a gritar "No" y echa a Manolo y a las dos viejas que iban a llevar a cabo el aborto (1:23:24-1:23:47). No es casual que en la siguiente secuencia, de repente, sea capaz de contestar al teléfono en francés casi perfecto (1:24:45). Con la capacidad de articular sus deseos y necesidades Isabel ahora se convierte en adulta. Su creciente confianza en sí misma también se percibe en las tomas cada vez más directas de su rostro y de su figura, así como en sus miradas directas a la cámara. Al nacer el bebé, Isabel decide quedarse en París. Su inclinación por Francia –probablemente porque no puede volver a la España de Franco con un hijo ilegítimo– queda plasmada cuando, al dirigirse a su hijo, la lengua que usa es el francés: "Shh, chérie" (1:27:22). De este modo, la transformación de Isabel de una criada mansa en una madre soltera e independiente se percibe durante todo el argumento y queda reflejada en la estética de la película de Roberto Bodegas.

Para *Ganhar a vida* el director João Canijo se inspiró en la búsqueda del alma portuguesa "em todo o seu esplendor" (00:53)¹⁷, tan presente en el ingenio poético de Fernando Pessoa. Por cercanía geográfica Canijo la encuentra finalmente en la comunidad portuguesa de París. Con un ritmo narrativo lento y una *mise-en-scène* oscura y laberíntica, *Ganhar a vida* retrata el ambiente de los guetos portugueses en los suburbios de París, no tanto expuestos a una lucha contra el racismo francés como a la pasividad y a la falta de solidaridad entre ellos mismos. Filmado con cámara a mano al estilo de un documental (Silva Ribeiro 2009:135), integrando a actores no-profesionales en el elenco y mediante el predominio de tomas de primer plano, Canijo da relieve a los rostros de las personas. Junto con una banda musical que integra Fado, música folclórica y electrónica, su película facilita un retrato sombrío de las condiciones de vida del emigrante en la era contemporánea. El director refuerza esta imagen con la ambientación del argumento en muchos interiores, por ejemplo casas claustrofóbicas, lugares de trabajo, medios de transportes, centros de encuentro de la comunidad portuguesa -todos ellos, según Naficy, elementos constituyentes del "cine acentuado" (Naficy 2001:289), una fotografía que destaca sombras, perfiles y tomas fuera del encuadre tradicional, así como con la preponderancia de secuencias filmadas en la oscuridad. De este modo, Canijo consigue dar un perfil de colores fríos a las imágenes que transmiten el ambiente sofocante en el que se desarrolla la acción.

Esto ya se percibe en las primeras secuencias que retratan una misa de la comunidad portuguesa en París. Filmadas con cámara de mano, las imágenes movidas y borrosas introducen aquellos rostros que el público conocerá a lo largo de la película, ante todo Cidália, una emigrante portuguesa, que vive con su marido Adelino, sus hijos Álvaro y Mario y su hermana en un triste complejo de viviendas en el suburbio parisino Champigny sur Marne, la

17 Véase "Entrevistas" en los extras del DVD.

“capitale portugaise en France”¹⁸ (Cardoso Marques, 2002: 23) con una alta concentración de población portuguesa. Su vida se debate entre el trabajo como mujer de limpieza y la dedicación a la familia, los problemas financieros de su marido y la monotonía de la vida cotidiana. Cuando una noche de invierno, su hijo mayor, Álvaro, pierde la vida en un tiroteo entre una banda de jóvenes y la policía, la vida de Cidália cambia sustancialmente: Las autoridades se demuestran poco cooperativas a la hora de aclarar los hechos y reducen lo ocurrido a que el tiro que mató a Álvaro no fue responsabilidad de la policía.

Para conocer la verdad, Cidália redacta una petición con la esperanza de que la comunidad emigrante firme, a fin de que la segunda generación, nacida ya en Francia, no tenga que sufrir violencia infundada. Primero la presenta a un viejo amigo de su padre, quien ya lleva cuarenta años viviendo en París. Este, sin embargo, le hace notar que su texto tiene algunos errores en francés, característico de la convivencia con dos o varias lenguas, que en el caso de *Ganhar a vida* se manifiesta en el “françuguês” de los personajes retratados (Baptista, 2008: 194). Pero el viejo, además, le recuerda a Cidália que los portugueses en Francia no se encuentran “a nossa casa” y que es necesario evitar llamar la atención (31:42-32:25). Cidália va de puerta en puerta para recoger firmas, pero al final resulta que el señor mayor es la única persona que accede a la petición de Cidália.

Al verse confrontada con el silencio de los otros emigrantes, Cidália monta una pequeña manifestación para conseguir que la policía abra los archivos del caso que implica la muerte de su hijo. Junto con algunas mujeres portuguesas se dirige a la comisaría donde protestan al son de un tambor, pitos y palmadas y cantando en su lengua materna (35:14-39:36). Pero el afán de Cidália por encontrar la verdad termina con el repudio por parte de la comunidad emigrante portuguesa al salir en la televisión la manifestación organizada por ella. No obstante, no se rinde ante la pasividad de los compañeros e incluso de la propia familia y continúa rebelándose contra todo y contra todos.

Ganhar a vida incorpora también la figura del emigrante de la segunda generación, como los propios hijos de Cidália o los amigos de Álvaro, entre ellos sobre todo Orlando. En general, esta segunda generación de emigrantes es retratada haranganeando en garajes, entradas de casas, en las calles, jugando al fútbol en las plazas o en antros donde los jóvenes se juntan para beber, fumar y escuchar música. Sin entrar realmente en sus biografías, las imágenes de la película reflejan una vida al margen de la sociedad y reclusa en los grupos de amigos. Orlando gana especial relieve cuando es detenido por la policía en pleno día y sin motivo evidente. Cidália le defiende como si fuera su propio hijo, pero también entra casi en una relación amorosa con él cuando quiere curarle las heridas causadas durante la detención.

La situación de Cidália cambia bruscamente después del incendio provocado en su piso, cuando incluso su marido Adelino empieza a distanciarse de ella. Junto con Mario, el hijo menor de ambos, que por haber nacido en Francia ya ni habla portugués, decide regresar a Portugal, mientras que la hermana echa a Cidália del piso compartido. Durmiendo en plena calle por la noche, la encuentra la novia de Orlando, que además tiene la solución para su problema: Le entrega la tarjeta chip de su videocámara en la que queda grabado el tiroteo que produjo la muerte de su hijo. En las imágenes, aunque borrosas, se ve claramente que no había sido asesinado por la policía, sino por Orlando, supuestamente por un lío de faldas (1:36:48-1:37:11). Aunque al final Cidália ha perdido su casa, a sus amigos y hasta a su familia,

18 La capital portuguesa en Francia.

las imágenes de la firmeza de aquella mujer que desaparece entre autobuses y coches en uno de los puentes de la *Ile de la Cité* se asemejan a las de Isabel en *Españolas de París*.

CONCLUSIÓN

A pesar de presentar el tema de la emigración con estilos muy diversos, *¡Vente a Alemania, Pepe!* y *Un franco, 14 pesetas* y *París en Españolas en París* y *Ganhar a vida* comparten un hilo común: las experiencias de los emigrantes peninsulares en países de Europa Central –Alemania, Suiza y Francia– durante los años sesenta y setenta y en la actualidad. Las cuatro películas aquí analizadas destacan por el bilingüismo –y hasta el plurilingüismo– que influye no solo en el guión, sino también en la percepción de las propias figuras de emigrantes y del público que se ve confrontado con lenguas que quizás tampoco domina. En un primer plano aparece entonces el emigrante con sus experiencias que a veces implican contacto, a veces conflicto entre las diferentes culturas y lenguas. El respaldo de la propia comunidad gana especial importancia por la comprensión de la situación individual y por compartir la intimidad de la lengua del país de origen. Además, a menudo sobresale el uso de la alimentación como símbolo de la identidad de una comunidad, a veces incluso para paliar o enfatizar un intenso contacto o conflicto entre las culturas.

En *¡Vente a Alemania, Pepe!* y en *Un franco, 14 pesetas* la trama sirve de marco para contrastar las condiciones de vida en la España rural y urbana de los años sesenta y setenta con el nivel de vida más alto que ofrecía Europa Central en aquel entonces. En ambas películas la figura del emigrante se encuentra en una fase transitoria. La emigración queda reducida a una etapa biográfica y transcurre con mínimos conocimientos de la lengua del país receptor, en este caso el alemán. La imposibilidad de expresarse en alemán, el contacto de lenguas, la alimentación, las diferentes costumbres, las relaciones íntimas con mujeres, el entorno laboral, así como el apoyo de la comunidad de otros emigrantes se convierten en los ejes centrales del guión en ambas películas. Curiosamente, tanto en *¡Vente a Alemania, Pepe!* como en *Un franco, 14 pesetas* la llegada de Pilar, la novia de Pepe, así como de Pilar, la esposa de Martín, y de su hijo Pablito constituyen un *plot-point* significativo: A partir de allí, las figuras de los emigrantes masculinos se acercan cada vez más al regreso a una España que es representada de forma folclórica (Pedro Lazaga) o realista (Carlos Iglesias).

Mientras los protagonistas masculinos de *¡Vente a Alemania, Pepe!* y *Un franco, 14 pesetas* son retratados más bien como caracteres débiles, son precisamente las mujeres, también en *Españolas en París* y en *Ganhar a vida*, las que salen reforzadas de la emigración:

El abandono repentino de la preparación de la cena y la decisión de Pilar en *Un franco, 14 pesetas* de salir a la calle para tomar unas tapas al igual que las secuencias finales de *Españolas en París* y *Ganhar a vida* con Isabel y Cidália caminando con confianza por las calles de París, ilustran cómo las mujeres abandonan la esfera privada y doméstica. En lugar de vivir en la reclusión del hogar, ahora se adentran en el espacio público y reclaman la ciudad como espacio que también les pertenece a ellas.

Ante la masiva inmigración que experimentan los países europeos en la actualidad, de películas como las aquí presentadas emana un mensaje sutil: hasta los propios europeos –los españoles, los portugueses, pero también los italianos o griegos– han sido y son figuras de la emigración. El cine poco a poco recupera la figura del emigrante con estéticas variopintas, pero a la vez similares a aquellas del “cine acentuado” realizado por los propios directores emigrados.

FILMOGRAFÍA

- BODEGAS, Roberto 1971, *Españolas en París*, España.
 CANIJO, João 2001, *Ganhar a vida*, Portugal.
 IGLESIAS, Carlos 2006, *Un franco, 14 pesetas*, España.
 LAZAGA, Pedro 1971, *¡Vente a Alemania, Pepe!*, España.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/Nueva York, Verso.
- BAPTISTA, Tiago (2008), *A invenção do cinema português*, Lisboa, Eds. Tinta-da-China.
- BARTHES, Roland (2009), *Mythologies*, Londres, Random House Vintage Classics.
- CAPARRÓS LERA, José M^a (1983), *El cine español bajo el régimen de Franco. 1936-1975*, Barcelona, UB.
- CARDOSO MARQUES, José A. (2002), *Images de portugais en France: immigration et cinéma*, París, L'Harmattan.
- CARVALHO ARROTEIA, Jorge (2001), "Aspectos da emigração portuguesa", in: *Scripta Nova*, n° 94 (30), URL: <http://www.ub.es/geocrit/sn-94-30.htm> (consulta: 8-IX-2010).
- CASTIELLO, Chema (2010), *Con maletas de cartón: La emigración española en el cine*, Donostia, Gakoa.
- CASTRO, Antonio (1974), *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres.
- GUBERN, Román et al. (1995), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- HERNÁNDEZ BORGE, Julio/GONZÁLEZ LOPO, Domingo L. (eds.) 2009, *La emigración en el cine: diversos enfoques*, Santiago de Compostela, USC.
- KINDER, Marsha (1993), *Blood cinema. The reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley (et al.), University of California Press.
- KOMORI, Miya (2010), "Going North: Language and Culture Contact in Spanish Emigration Cinema", en: Berger, Verena/Komori, Miya (eds.), *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Viena, LIT, 201-220.
- MALHEIROS, Jorge (2002), "Portugal Seeks Balance of Emigration, Immigration", en: *Migration Information Source*, URL: <http://www.migrationinformation.org/Profiles/display.cfm?ID=77> (consulta: 8-IX-2010).
- MARTÍN SÁNCHEZ, Rita (2009), "Imágenes de la emigración en el cine español", en: Hernández Borge, Julio/González Lopo, Domingo L. (eds.), *La emigración en el cine: diversos enfoques*, Santiago de Compostela, USC, 85-94.
- MONTERDE, José Enrique (2008), *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur/ Dreams of Europe. Cinema and Migrations from the South*, Madrid, Ocho y Medio.
- NAFICY, Hamid (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton/ New Jersey, Princeton UP.
- SERRAO, Joel (1977), *A emigração portuguesa: sondagem histórica*, Lisboa, Horizonte.
- SILVA RIBEIRO, José da (2009), "Migrações e cinema em Portugal", en: Hernández Borge, Julio/González Lopo, Domingo L. (eds.), *La emigración en el cine: diversos enfoques*, Santiago de Compostela, USC, 123-145.
- VILAR, Juan B./VILAR, M^aJosé (1999), *La emigración española a Europa en el siglo XX*, Madrid, Arcos Libros.