

Imaginarios sociales del cine español de migraciones

Social imaginary in spanish cinema of migrations

María Jesús Alonso Seoane

Universidade de A Coruña

chas@udc.es

Resumen

El tema de las Migraciones en el cine tiene un especial interés debido a la escasa trayectoria de análisis teórico empíricos en el ámbito de las ciencias sociales que han considerado las migraciones como tema central. No obstante, esta tendencia está cambiando en los últimos tiempos y especialmente en el nuevo siglo. Con este trabajo mostramos cómo al embarcarnos en una revisión de las referencias bibliográficas, estas nos muestran una variedad de estudios sobre la cinematografía española como herramienta indispensable para comprender los diversos ámbitos de las migraciones, incluyendo sus políticas y sus aspectos mediadores.

Palabras Clave: Cine, migraciones, imaginarios sociales.

Abstract

The subject of migrations in films is of particular interest given the scant history of empirical theoretical analyses in the sphere of social science that have migrations as their main subject. This trend, however, has been changing lately, especially in the new century. In this work we see how revisiting bibliographical references leads to a variety of studies on Spanish cinema as an essential tool for understanding the different realms of migration, including its politics and mediating aspects.

Key Words: Cinema, migrations, social imaginary

Introducción

En la revisión bibliográfica para este trabajo aparece una tesis sobre migraciones en el cine español (Cavielles – Llamas, Ivan. 2009). No obstante, todas las publicaciones son muy recientes y no resulta sencillo encontrar material anterior a la década del 2000.

España ha sido un país tradicionalmente emigrante, aunque las emigraciones a América a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX nos ofrecen poca filmografía sobre esta etapa. Existen pocas películas con historias de ficción, pese a lo cual sí es posible contar con documentación audiovisual, sobre todo en el caso de las emigraciones gallegas de principios del siglo XX. Pero ese material está más próximo al cine documental que de ficción, puesto que representa a personajes reales que reflejan situaciones en relación a sus emigraciones. Se trata de películas que se hacían por encargo y que viajaban a ambos lados del Atlántico, especialmente desde las distintas Casas de Galicia a sus respectivos pueblos y viceversa. O bien transitaban entre las familias de emigrantes y sus residentes nacionales.

Toda la época coetánea a la dictadura en España se corresponde con dos tipos de migraciones: las interiores, del campo a la ciudad, que se ubican cinematográficamente a mediados de siglo y la emigración hacia Europa, propia de los años sesenta y setenta. Para ambos casos, es la etapa en la que resulta más difícil encontrar películas sobre un tema migratorio que debió de resultar tabú, pues no era de agrado del Régimen admitir que la gente emigraba por unos motivos u otros, algo que no beneficiaba revelar al poder político. De modo que solo hemos contado con un par de películas de los años 70, ya en la última fase de la dictadura: *Españolas en París* y *Vente para Alemania Pepe*, para recrea la etapa de la emigración europea, en este caso, a Francia y a Alemania. La misma época sería reflejada posteriormente en *Un franco, 14 pesetas*, rodada en la actualidad, pero ambientada a principios de los años 60 y que muestra una emigración a Suiza. Esta característica se repite en *El tren de la Memoria* que, siendo de realización reciente, se rodó a modo de largometraje documental con personajes reales que contaban la experiencia de su emigración de Palencia a Nuremberg en la misma etapa que la anterior. Aparecen en el análisis otro par de film anteriores a estos años, en concreto una película del año 42 y otra del 51, en las cuales se recrean migraciones internas.

La tercera etapa migratoria refleja la reciente inmigración. España comienza a ser un país inmigrante a raíz de su entrada en la Unión Europea en los años 80. A partir de este momento, comenzarán a llegar trabajadores extranjeros a nuestro país de un modo progresivo que alcanzaba sus máximas cotas a mediados de los 2000 y que se ha ralentizado con la actual crisis económica. A esta etapa corresponden la mayor parte de obras, que de modo mayoritario intentan reflejar la nueva realidad social de la inmigración. También existen formatos que intentan recuperar una parte

de la memoria migratoria del país recreando etapas de emigraciones anteriores: los citados casos de *El tren de la Memoria*, *Un franco, 14 pesetas*, o *Frontera Sur*, que aunque se realiza en el 98, refleja el período de la emigración americana de principios de siglo XX. Así, la filmografía española recuperará las distintas fases de las migraciones nacionales. Aunque las que reflejan la inmigración son mayoritarias en los argumentos cinematográficos.

2.- Objeto y delimitación del trabajo de campo

2. a.- El trabajo tiene por **objeto** el estudio, análisis y comprensión de los discursos migratorios en España a lo largo de los últimos 60 años. Para ello se han analizado argumentos, guiones e imágenes desde tantos ángulos como han recogido diversos directores y guionistas. De este modo se manejan variables independientes tales como la época en la que se enmarca cada migración y lo que pasa en ella; quién realiza, encarga, financia la película etc. a quién beneficia el mensaje de la misma, quienes son los protagonistas y qué cuentan sobre sí mismos o qué se nos cuenta sobre ellos; el nivel de protagonismo; los ángulos desde los que se enmarca cada una de las migraciones; los campos que han sido relevados y cuáles han permanecido ocultos; quién narra la trama y quién filtra la primera percepción: es el director español? Es emigrante o lo ha sido? Es hombre o mujer? No buscamos la verificación de una hipótesis con ello, sino la comprensión de cómo y en qué basamos nuestras percepciones actuales en función de una realidad cambiante y diversa que se ha ido conformando en base a seleccionar y a enfocar determinados aspectos en detrimento de otros. Buscamos también comprender qué mensajes han ido evolucionando en el tiempo y cuáles han permanecido en los diversos imaginarios generación tras generación.

2. b.- Delimitación del campo

La duración temporal incluye desde 1942 con *La aldea maldita* a 2008. El período seleccionado abarca, así, la inmensa mayoría de cine sobre migraciones al que es posible acceder sin entrar en el campo histórico. Al recoger películas de los últimos 60 años con la migración como tema central, se puede apreciar la evolución de los respectivos discursos y proporcionarles una mayor perspectiva, dado que se recoge más de la mitad de la filmografía de ficción existente.

Todas las películas escogidas son de producción o co-producción española, y todas ellas reflejan algún aspecto referente a las migraciones, ya sean internas o externas, en cuyo caso se incluye inmigración y emigración. Así pues, el trabajo de campo queda restringido a la mirada que, desde España, se ha realizado sobre este género, a fin de ver su evolución y estudiar sus discursos, desde mediados del siglo XX a principios del XXI.

2. c.- Objeto e hipótesis

Las imágenes y prejuicios que hoy tenemos sobre las migraciones, a pesar de la evolución en el tiempo mantienen características que permanecen y que son recurrentes. Son estas características, tanto las reveladas como las opacidades de sus enfoques, las que resultan realmente explicativas.

El objeto de este análisis es hacer un estudio de los discursos y determinar percepciones sociales, tanto con base mayoritaria o minoritaria desde un enfoque estadístico; algo que es irrelevante para los Imaginarios, ya que estos no se mueven en el marco de lo real, sino de lo socialmente creíble. Así como el momento presente proviene de una base anterior, es la legitimación de los discursos actuales lo que proyectará las realidades futuras.

3.- Explicación metodológica.

El estudio de los imaginarios sociales asume que la realidad social, empíricamente analizable, se construye y reproduce comunicativamente en interacciones conversacionales (Luckmann, 1996; 163). Por este motivo el enfoque de los imaginarios enriquece nuestro análisis de contenidos. Un análisis con el cuál pretendemos descifrar la construcción y evolución de discursos compartidos socialmente y que, en el caso del cine, han llegado a un público numeroso, lo cual los hace formar parte de los universos inter-subjetivos y de los valores sociales. Así lo entiende también Alonso:

... los universos intersubjetivos, en los que el sentido y la significación de las cosas –su valor social- es el producto de un proceso comunicativo donde existen y se producen códigos que articulan y unifican la lectura de una realidad y por tanto, la construcción de la realidad misma.

Construcción que se realiza justamente a partir de la creación, objetivación y legitimación de universos simbólicos, o si se quiere de imaginarios sociales (Alonso, 1998: 216).

4.2. Campos semánticos destacados

Ilegalidad	Mercado laboral	Rel. de Género	Muerte
Falsificación	Precariedad	Violencia	Violenta
documental	Competencia desleal	Asimetría de poder	Natural
Drogas	Prostitución	Prostitución	En trayecto
Tráfico de personas	Pluriempleo	Cargas familiares	De familiares
Proxenetismo	Dureza del trabajo	Autonomía	De compañeros de viaje.
Prostitución	Ausencia permiso		
Trata de blancas	Asimetría de poder		
Chantaje			
Venta ilegal			
Residencia ilegal			
Cruce ilegal de fronteras			
In documentación			
Violencia			
Peleas			
Malos tratos			
Secta religiosa			
Asesinato			
Mafia			
Crimen organizado			

En primer lugar se han agrupado en campos semánticos la mayoría de las perspectivas destacadas en los film, tal como puede observarse en el cuadro.

Al margen de lo analizado quedan otros elementos, tales como la religión, la adaptación y el choque cultural. El motivo de no haber escogido estos elementos es que, aunque presentes en las obras, no han sido tan remarcados como los campos agrupados en el cuadro siguiente. El esquema de análisis de los imaginarios en los estudios de comunicación funciona mediante una dicotomía binaria de relevancia y opacidad. Se trata, pues, de analizar lo que ha sido destacado y en función de qué aspectos. O dicho de otro modo, ¿sobre qué se han ido construyendo las distintas perspectivas? puesto que lo seleccionado y revelado ha tenido más ocasión de influenciar la creación de nuevos imaginarios sociales.

4.2.1- Análisis de las perspectivas destacadas

Ilegalidad

En la mayoría de film aparece algún tipo de ilegalidad. Algunos abarcan medio código penal, tal sería el caso de *En la Puta vida* donde se juzga a varios proxenetas de una docena de delitos, cada cual más importante. Otros tratan ilegalidades de menor importancia. El modo de tratar el delito cambia en función de quiénes son los protagonistas del guión. Cuando los personajes son nuestros emigrantes existe una mayor complicidad entre personaje y público. Nuestros emigrantes cometen delitos menores que son fácilmente tolerados, como cruzar ilegalmente la frontera, residir o trabajar sin papeles: *Vente para Alemania Pepe*, o *Un franco, catorce pesetas*. En cambio las ilegalidades de los “otros” abarcan un abanico más amplio y variado en el que el delito crece y la sospecha acecha.

En *Frontera Sur* el protagonista (español) bordea la legalidad, pese a lo cual, nos es presentado como un hombre honrado y de confianza. Confiesa haber matado a un hombre en España, pero legitima su acción en la defensa, “*era él o yo*”. A lo largo del guión, este personaje se nos hace próximo: es responsable de un menor, trabaja duramente y alcanza un respeto merecido. Sin embargo, el telón de fondo de la Argentina de principios del siglo XX es un escaparate propio del hampa: burdeles, drogas (morfina), asesinatos a sueldo... El protagonista evita convertirse en asesino profesional como medio de *ganar plata más rápido* y consigue progresar por sus propios medios con la ayuda inicial de otro emigrante ya establecido. La sospecha sobre él es leve, e inexistente por completo en los personajes de *Vente para Alemania Pepe* o de *Un franco, catorce pesetas*, donde también reflejan emigraciones españolas, aunque más próximas. En el documental *El tren de la Memoria* se cuenta que alguna gente sí entraba de modo ilegal en Alemania y que las estaciones de trenes eran lugares habituales para la contratación de españoles sin papeles. Pero esto no sale en escena ni existen personajes que lo cuenten en primera persona, como ocurre al mostrar una inmigración. En cualquier caso, puesto en el contexto de la película, los argumentos siempre se enmarcan en la línea que separa lo legal de lo tolerable, sin que resulte fácil percibir al personaje emigrante español como alguien peligroso. Algo que siempre queda bien diferenciado en el caso de nuestras emigraciones. Por el contrario, los protagonistas españoles son víctimas del destino o de la situación. Esto cambia cuando el personaje es extranjero, en cuyo caso los delitos son mayores. Cuando un personaje se ve en la situación descrita, eso es además, sumamente condicionante en su historia de vida.

En el cine de la primera etapa del franquismo ya aparecía reflejado el tema de cómo se bordeaba la legalidad en las migraciones internas. Pepe en *Surcos* moría al asaltar un camión, acción frecuente desde su emigración a la ciudad, vista como lugar de corrupción y perversión. Unos años antes, Acacia, en *La aldea maldita* era sospechosa de ejercer la prostitución, dándolo por hecho en todo momento y sin que existiese la menor justificación en el guión para ello.

Los personajes que nos representan a nosotros son mejor tolerados por el público porque en unos casos son contruidos para la comedia y parodian una situación, caso de *Vente para Alemania Pepe*, o *Españolas en París*. En otros casos porque se presentan bajo el perfil del “pobre pero honrado” y se saltan una ley de modo muy puntual, que es presentada de modo justificado o tolerable. Pero ese hecho no suele estigmatizar nuestra propia imagen y la acción se desarrolla con rapidez sobre otros aspectos del guión, pasando por alto estas pequeñas ilegalidades que se limitan a los pocos minutos o segundos del paso por la frontera. Luego las situaciones se normalizan con agilidad. En cambio, la mayoría de personajes inmigrantes son estigmatizados por el mismo tipo de ilegalidades. Esto aparece a partir de *Las cartas de Alou*, *Bwana* o *Flores de otro mundo*, que son obras de los años noventa y tienen personajes más planos que los de la presente década.

En *las Cartas de Alou* su irregularidad nos hace verlo como una víctima fácil de la explotación laboral y el desarraigo. Las escenas se desarrollan en lugares marginales, cuevas con indigentes, estaciones o no lugares.... El padre de la chica que le gusta a Alou no lo acepta por su situación de residencia y trabajo irregular, pues cree que ello dañará a su hija. A Alou lo deportan, finalmente, y vuelve a intentar una nueva entrada ilegal, pese a no sentirse bien recibido ni a gusto entre nosotros.

En *Bwana* la estigmatización es constante, El negro (así es como se refieren a él durante toda la película), a pesar de ser un personaje amable que intenta la comunicación e incluso consigue dejar de ser “sospechoso” (no se sabe bien de qué) es víctima, de un modo creciente y durante todo el argumento. Su final es dramático, al alcanzar un nivel de victimización que supera en gran medida la imaginación del espectador. En *Flores de otro mundo*, las dos caribeñas también son sospechosas de prostitución en algún momento. Pero las consecuencias de la ilegalidad alcanzan su mayor dramatismo en el cine de inmigración de esta década.

De modo notable en *Catorce kilómetros* y en *Retorno a Hansala*, así como en los temas en los que la prostitución es eje central del argumento. Las peleas y la violencia de género aparecían ya en *Surcos*. La venta ilegal y el cruzar sin papeles, para regularizarse sin dificultades, que proyectaba a los “nuestros”, deja paso a la entrada del crimen organizado en toda regla: tráfico de personas, proxenetismo, falsificación, explotación laboral... En cualquier caso, presentada en primer o en segundo plano, la ilegalidad está presente siendo los emigrantes sospechosos habituales unas veces, víctimas otras.

Lo ilegal se ha mostrado de modo reiterado en el cine migratorio. Pero ¿qué había al mismo tiempo en la otra cara de la moneda?, qué escondía esa perspectiva y desde dónde se construyen las características de estos personajes? Son personajes contruidos desde la ambición. En el caso de los emigrantes españoles la ambición no es cuestionada, pues tanto puede tratarse de una ambición desmedida como tolerable. *La aldea maldita* o *Surcos* presentan una ambición legítima justificada en la necesidad o en un afán de progreso aceptable, casos de *Españolas en París*, *Vente para Alemania Pepe*, *Un franco, catorce pesetas*, *El tren de la Memoria*. Los personajes capaces de alejarse

del foco de la ambición se corresponden casi siempre con el perfil de “pobres, pero honrados”, gente trabajadora que se ha visto forzada a emigrar, aunque no lo ha hecho “por gusto”, como convenía destacar al Régimen político de la etapa anterior, pues si admitir las carencias económicas podría ser tomado como deshonoroso, el haberlo hecho con motivación política era algo tomado por incuestionable. Por eso los personajes suelen tener el perfil de emigrante por necesidad. Esta tónica solo se romperá cuando un personaje cuente su experiencia real, caso de *Un franco, catorce pesetas*. Pero este mismo enfoque desde la ambición encuentra poca legitimación en el caso de la inmigración, por ejemplo en *En la Puta Vida, o Princesas*. Cuando la perspectiva aproxima el enfoque a la legitimación en el afán de progreso, trabajando honradamente, entonces se victimiza a los emigrantes de modo exagerado: *Agua con sal, Las cartas de Alou, Bwana, Retorno a Hansala, Catorce kilómetros*.

La ambición es el foco que nos ha permitido ver a los distintos personajes del modo en que los hemos visto en escena. Pero este factor explicativo está graduando también la legitimación que va desde la condescendencia con los nuestros (años 70) a la semi-comprensión y tolerancia (años 80 y 90), para dramatizarse de un modo muy acusado a medida que avanza la presente década. Esta dicotomía entre ambiciosos legítimos e ilegítimos aparece también en *Balseros*, donde unos protagonistas son “pobres, pero honrados” legitimando así su afán de progreso, mientras otros caen fácilmente en la ambición ilegítima e ilegal: vendiendo drogas en Alburquerque, otro cuenta haber tenido una orden de alejamiento de su ex pareja y haberse visto obligado a abandonar Nueva York por problemas de la mafia cubana con la italiana... Estas relevancias contribuyen a mantener los estereotipos con los que creamos la imagen de la inmigración irregular, como personas de dudosa procedencia de las que no se conocen los motivos reales para querer abandonar familia y país por un futuro incierto. Esto contribuye a mantener la imagen del inmigrante como un “sospechoso habitual”.

Mercado laboral

El mercado y las relaciones laborales presentan muchas similitudes con lo descrito. También el trabajo es legal o ilegal siendo los inmigrantes quienes trabajan en condiciones laborales precarias y en los empleos más duros. Jamás aparece un personaje que lleve una vida laboral totalmente normal. Solo en el caso de *Un franco, catorce pesetas* se describe la vida de un trabajador industrial que, efectivamente, mejora las condiciones laborales y muestra una perfecta adaptación, tanto al nuevo trabajo como a la sociedad suiza. Este personaje tiene el mismo tipo de empleo que en el país de origen, algo inusual en el reflejo cinematográfico.

“La política de inmigración que se ha desarrollado en España ha tenido casi como única preocupación el abastecimiento de mano de obra para el mercado de trabajo de baja calificación”. (Izquierdo Escribano, 2007. Pp 635) Esta realidad es recogida por el cine de migraciones, donde se nos muestran trabajadores irregulares de procedencia africana que se emplean como temporeros en el campo almeriense en *Poniente* o en Cataluña en *Las cartas de Alou*. En el caso de las mujeres, trabajan en el servicio

doméstico *Españolas en París*, *Agua con Sal*, o bien ejercen la prostitución *Princesas*, *En la puta vida*. También aparecen otras que ejercen de nuevas conyugues, contribuyendo a equilibrar las tasas de feminización en el campo, en el cual ayudan en las labores agrícolas *Flores de otro mundo*. En algunos casos los protagonistas no tienen un oficio conocido y se dedican a ganarse la vida como pueden, Tales serían los casos de *Vente para Alemania Pepe*, *Surcos*, *Frontera Sur*. Los empleos en fábricas solo han aparecido en *Un franco 14 pts*, y *Agua con sal*, mientras que en *Retorno a Hansala* la protagonista trabaja en la lonja de pescado. El cine ha mostrado también el desclasamiento, referido a la ocupación laboral desempeñada por debajo de la cualificación de esta fuerza de trabajo (Oso y Buján) que aparecerá de los años 90 en adelante. Las ocupadas en los puestos más cualificados que llegaron durante los años 70/80, van perdiendo peso, a favor de una inmigración que se inserta en ocupaciones no cualificadas y que llegará fundamentalmente a partir de los noventa (Izquierdo et al. 2003).

En *Agua con Sal*, Olga se ve obligada a tener tres empleos precarios, puesto que se corresponde con el prototipo “pobre, pero honrada”. En *Poniente* estalla una especie de motín como consecuencia de la situación laboral en los invernaderos. En las películas sobre prostitución se muestra el desequilibrio de poder tanto en el campo laboral como el sexual, haciendo a veces una metáfora de ello. Quizá estas dos perspectivas sean las que muestran una relación más visible y sencilla de relacionar.

Cuando *En la Puta Vida*, Elisa pregunta a Plácido por la vida y el trabajo en Barcelona (ella ya ejercía la prostitución en Montevideo), él le responde:

“hay mucho dinero, joyas, pieles... Pero el trabajo es muy duro porque hay mucha competencia, no te vayas a creer! Es una competencia a nivel internacional”.

En el contexto en el que se mantiene esta conversación Plácido presume de “hombre de negocios” algo que interesa a Elisa que, en ese momento es enfocada desde una ambición opaca. Cuando Plácido habla a Elisa sobre la vida en España le muestra la otra cara de la moneda pero, lógicamente, ella no se puede imaginar el tipo de competitividad que le espera. En boca de Plácido la competencia internacional suena, efectivamente, a hombre de negocios moviéndose en grandes esferas. Pero la competencia es verdaderamente dura e inimaginable a priori: cada dos o tres metros de la calle en la que Elisa se prostituiría en Barcelona había una mujer de una nacionalidad distinta (la esquina de los travestís brasileños, la de las uruguayas, etc.) dispuestas a defender su espacio laboral y físico con la propia vida.

“Esta es la mejor esquina de la calle” dice Plácido a Elisa cuando le enseña el lugar de trabajo, “que nadie te la quite, es un privilegio poder trabajar aquí, es donde más plata se hace”.

La ubicación de las chicas para ejercer su trabajo es una cuestión que llevará a múltiples reyertas, algunas de las cuales acaban en peleas, navajazos e incluso muerte.

La desigualdad a la que lleva la asimetría de poder, unida a la falta de legalidad, incrementa los dramas que se muestran en el cine de migraciones. Esta desigualdad laboral, marcada por la precariedad, la dureza, el exceso de trabajo, son causas de que el inmigrante sea visto como alguien que viene a precarizar el trabajo (*Poniente*) (*Princesas*) y que contribuye a tirar por tierra las históricas conquistas sociales.

En *Princesas* una española se pronuncia al respecto de este mercado globalizado, reflejado en la competitividad de las prostitutas extranjeras, que se considera ilegítima:

*“mujer tienen que ganarse la vida”
“pues que se la ganen allá. Es que en su país no se folla?
Desde que están ellas casi no trabajamos. Cómo se pueden poner
esos precios!”*

Las perspectivas del mercado de trabajo y la desigualdad en las relaciones de género y sexo son representadas en ocasiones bajo el foco único de la asimetría de poder.

Género

En contra de lo que se ha dicho desde la investigación en períodos anteriores, las mujeres han sido protagonistas de las migraciones en todos los tiempos. Y si bien es cierto que no siempre han sido reflejadas en los estudios académicos, siempre lo han estado en este género cinematográfico. En casi todas las películas hay mujeres protagonizando o co-protagonizando una migración. Solamente en *Las cartas de Alou* o *Bwana* no aparecen mujeres como inmigrantes. Pero lo hacían ya en 1942 en la *Aldea Maldita*, ambientada en la España de 1.900. Del mismo modo podemos encontrar mujeres emigrantes en *Frontera Sur*, que recrea el mismo período en Argentina. En *Surcos* (1951) emigra toda una familia: compuesta por 3 hombres y 2 mujeres. Asimismo, aparecen en *El Tren de la Memoria* que reflejaba la emigración europea de los años 60. A principios de los 70 tienen papeles principales en *españolas en París* y secundarios en *Vente para Alemania Pepe*, donde Gemma Cuervo, aparece como secundario junto a su marido Fernando Guillén, ambos emigrantes alojados en la pensión Müller. Destacan en la mayoría de inmigraciones, especialmente en obras como *Flores de otro mundo*, en *Princesas*, en *Agua con Sal*, *Catorce kilómetros* o *En la Puta vida*. Cuando no es así, co-protagonizan los argumentos, caso de *Balseros*, *El tren de la Memoria* o *Frontera Sur*. El componente femenino aparece velado en *Poniente*. Esta característica de masculinización en las migraciones africanas es la que aparta a las mujeres inmigrantes de roles principales o secundarios del film, que solo aparecen en la fiesta de la playa, no en el trabajo de invernadero.

Resulta de gran interés la evolución de las protagonistas femeninas en el cine de migraciones. Desde Acacia en *La aldea maldita*, personaje sin voz que solo habla para proponer a su marido el irse a un lugar donde la tierra no sea tan hostil y expresar su deseo de trabajar, a Elisa, protagonista de *En la Puta Vida* y única heroína en un rol

migratorio, hay una enorme evolución sociológica.

Acacia nos era presentada como sospechosa de prostitución en todo momento solo porque había abandonado su casa. Nada en la película justificaba la sospecha de un modo objetivo. Cuando su marido la encuentra en un bar en la ciudad, la perdona y la lleva de vuelta a casa. Al guionista no se le ocurrió pensar que quizá Acacia, aunque mujer rica en su pueblo, no quisiese cuidar de su marido, hijo, suegro y cuñado. O tal vez el autor no pudiese legitimar su aspiración de trabajar y vivir en un lugar menos hostil y no expuesto a las inclemencias del tiempo sobre las cosechas. Cabe destacar la narración con la que se inicia la primera escena

“Castilla 1900: cuando la ciudad, divorciada del campo que la alimenta, dejaba al campesinado desamparado en su lucha contra la inclemencia de los elementos. En consecuencia, pueblos arruinados, emigraciones y éxodos iban desangrando la vida de la nación”. (Primera escena)

No hay que afinar el ingenio interpretativo porque ya todo está dicho aquí: **la divorciada del que la alimenta** (queda solo y) **desamparado. En consecuencia... todas las desgracias**, entre ellas la emigración. Tanto la emigración como la ciudad son metonimias en este texto. Simbólicamente, el campo representa lo masculino, lo tradicional, lo proveedor y lo que sustenta a las familias. El campo sería a la familia social o comunitaria lo que el hombre a la familia nuclear: la base de la manutención y la subsistencia. La ciudad, en cambio, simboliza lo femenino, lo nuevo, lo desconocido, la tentación y pérdida de los valores tradicionales. La ciudad es tentadora, promete y seduce y es la causa del “*divorcio*” entre ambos mundos. La ciudad es como las mujeres, mientras que el campo, noble, honesto y proveedor de la supervivencia en el sentido más real de la palabra, sería como los hombres.

En efecto, las tasas de masculinización se incrementan a medida que desciende el tamaño poblacional, muy especialmente al bajar de los 5.000 habitantes. En cambio las tasas de feminización superan a las de hombres en las ciudades. De ahí el origen y la idea de realizar “caravanas de mujeres” reflejadas en *Flores de otro mundo*.

Las mujeres han sido construidas y visibilizadas a partir de dos componentes: el de la ambición y el de la ingenuidad. Casi todas ellas se pueden clasificar en alguno de estos dos estereotipos en el cine de migraciones. Solo Elisa presenta un equilibrio en su composición que la asemeja a un personaje plano.

En *Surcos* ya aparecían claramente definidos los dos estereotipos de mujer que desde entonces abunda en este género: la ambiciosa (novia de Pepe) y la cándida (hermana pequeña). Las cándidas siempre son engañadas o victimizadas. Estos roles suelen presentarse como personas fieles, trabajadoras pero honradas. Las ambiciosas, no tienen límite, lo mismo venden su cuerpo que incitan al delito. Así la novia de Pepe le incitaba a delinquir e insistía en ello cuando le decía que ella quería “*ser una Señora, con criada y de tó*” y que si él no podía darle esas cosas, se iría con otro. Ahí aparece la

figura de la *femme fatale* como personificación de la ambición. En cambio la hermana de *Surcos* es engañada por el simple hecho de ser honrada y de haberse movido a la ciudad, donde los peligros de la picaresca acechan a los personajes cándidos y sin malicia que provienen del campo. Perfil que repite Ana Belén en *españolas en París*. Pero la duplicidad en el enfoque del primer plano, que nos permite ver a las mujeres en escena de un determinado modo, tiene otro detrás y a poca distancia: el de la asimetría de poder, que alcanza tanto a las relaciones laborales como personales.

En cuanto a la construcción de los personajes, la opacidad que nos permite ver a las mujeres de una forma determinada es el amor y el desamor. Esta es precisamente la diferencia entre dos personajes idénticos como Elisa *En la puta Vida* y Zulema *Princesas*. Ambas protagonistas coinciden en sus biografías. Las dos son mujeres hermosas, jóvenes, madres de un par de niños de los que son responsables, cabezas de familia que deben enviar dinero a sus países para mantener sus casas. Asimismo las asemeja el trabajo con el que se ganan la vida, son prostitutas callejeras en España, y además, inmigrantes sin permiso de residencia ni trabajo. Tanto Zulema como Elisa son maltratadas ocasionalmente, pero de un modo brutal, por hombres que abusan de su situación vulnerable. E incluso ambas películas pertenecen a la misma época. Cabría preguntarse, ¿cómo es que siendo personajes tan similares y estando en situaciones tan parecidas, Zulema acaba siendo una víctima, mientras que Elisa trasciende ese papel para convertirse, finalmente, en la única heroína migrante? La respuesta está, una vez más, en la opacidad. En *Princesas* la opacidad del argumento está en el desamor desde el cual están siendo construidas las protagonistas. Zulema y Cayetana quieren ser “princesas por un día”, quieren que alguien las quiera por como son, que su novio las vaya a buscar al salir del trabajo. Pero no creen merecer ese tipo de amor. El desamor, la falta de esperanza y el desencanto rigen sus vidas. En cambio Elisa cree profundamente en el amor. No en un amor romántico puesto que ella no se corresponde con el perfil de “la ingenua”, pero tiene amor por sí misma. Elisa le explica a Plácido en una de sus primeras relaciones sexuales: “Yo no soy puta. Trabajo de puta”. Elisa no se siente estigmatizada por un trabajo con el que no se identifica y que ve como un medio rápido de ganar suficiente dinero con el que poder emprender un negocio de peluquería, pero eso no la condiciona. Elisa es también un personaje más complejo, porque tiene una mezcla equilibrada de muchos ingredientes sin que ninguno la estigmatice. A lo largo del argumento Elisa no encuentra el amor, pero no deja de preguntar a cada uno de los hombres con los que tiene relación ¿cuándo nos casamos? hombres con los que tiene relación ¿cuándo nos casamos? No siente un amor romántico por ellos, ni por su jefe cuando trabajaba en el restaurante en Montevideo, ni por Plácido, a quien ve como un compañero, amigo o alguien del mismo “clan”. No obstante, Elisa cree tener derecho a ser como todo el mundo, a recomponer su familia o a abrir un negocio, por mucho que la situación no la acompañe.

Elisa no se convierte en heroína al denunciar a Plácido, ya que toma esa decisión por venganza al saber que él no ha estado enviando el dinero a sus hijos en Uruguay, por lo que han acabado en una Institución pública. En el momento de la denuncia, Elisa no es una heroína, como tampoco lo es al declarar en el juicio. Se convierte en heroína al volver a Montevideo, cuando habla a los medios de comunicación y se

dirige directamente al Presidente de la República para pedir que traigan a todas las mujeres que ejercen la prostitución y les den un empleo digno. Es ahí donde Elisa trasciende todo estereotipo, precisamente cuando saca su mayor altruismo. Es heroína porque dice lo que piensa y denuncia la hipocresía del mundo, no porque contribuya a meter entre rejas a los proxenetas, pues es su motivación, en cada caso, lo que hace que el público se ponga de su parte y “aplauda sus diálogos”. Pero Elisa, al contrario que Zulema, puede hacer esto porque jamás ha perdido la esperanza ni la creencia en el derecho a merecer las mismas oportunidades que el resto del mundo. Es ese tipo de amor el que le permite trascender todos los obstáculos que la vida le va poniendo por delante. El amor y el desamor desde el cual las dos chicas están construidas son los determinantes de que sus vidas se desarrollen como lo hacen. Así, Zulema se vuelve a su país con una enfermedad muy grave o mortal y sin ser Princesa, siquiera por un día. En cambio, Elisa vuelve sin nada que temer y expresando lo que piensa.

Tras este eje amor/desamor como base de la confianza en sí mismas se esconde también una mirada de género. Todas las películas dirigidas por mujeres tienen más componentes emocionales en su lado invisible, siendo los personajes construidos desde el amor los más próximos y cercanos al público, sus discursos más esperanzadores y nuestro feeling es mayor con estos personajes. Todas las directoras femeninas han empleado en algún momento esta parte emocional para construir a sus heroínas. Así lo hemos visto también en *Poniente*, al dotar de compasión y empatía a la nueva empresaria llegada al masculinizado negocio del cultivo de hortalizas. Del mismo modo, Izár Bollaín, en *Flores de otro mundo* emplea recursos emocionales para conseguir acercar, finalmente, a Patricia y su suegra en base a un sentimiento común. Cuando ambas se encuentran en el cementerio arreglando la tumba del padre de Damián mantienen un diálogo que romperá la barrera de desconfianza de la suegra, algo que Patricia consigue recurriendo a la empatía:

PATRICIA: “¿lo quería usted mucho?”

SUEGRA: “era un buen hombre”

PATRICIA: “como Damián”

A partir de ahí, la suegra empieza a entender que su hijo podrá ser feliz sin tener un amor romántico de película. Sino con un amor basado en el respeto mutuo, la lealtad y la confianza, tal como ha sido su propia vida, ahora que la puede apreciar con perspectiva. Beatriz Flores Silva, emplea igualmente recursos emocionales en *En la Puta vida* para dotar a Elisa de los ingredientes que harán de ella la única víctima heroica que ha tenido ocasión de trascender su situación. No hemos podido encontrar otro personaje con esta característica en las diez y siete películas estudiadas.

La muerte

El tema de la muerte ha sido menos destacado que la ilegalidad, no obstante ha estado presente en la mayoría de las obras como elemento esencial o como telón de fondo. En las películas más recientes, los personajes llegan a morir como efecto directo

de la emigración, *Retorno a Hansala*, *Catorce kilómetros* y *Bwana* constituyen buenos ejemplos. En otras cintas la muerte es resultado de delinquir e indirectamente de emigrar, pues de no haberse producido la emigración no hubiese tenido lugar el delito, caso de *Surcos*. En numerosas ocasiones no se revela pero aparece como un tema velado, siendo el precio emocional de la emigración. Por ejemplo, existe muerte en *Un franco, catorce pesetas* mientras el personaje principal está en Suiza, motivo por el cual el protagonista no llega a despedirse de su padre moribundo. De este modo se nos presenta la muerte como una especie de tributo a pagar por el precio de la ambición. Unas veces es el precio del riesgo que conlleva entrar ilegalmente en el país, otras es consecuencia de haber estado lejos. La muerte da un dramatismo especial a los enfoques y configura fácilmente imaginarios sociales. Cabe recordar una famosa copla de Juanito Valderrama de la etapa franquista.

“Adiós mi España querida, que dentro mi alma te llevo metida, AUNQUE soy un emigrante jamás en la vida yo podré olvidarte”. (...) Cuando salí de mi tierra, volví la cara llorando, porque lo que más quería, atrás me o iba dejando...” (...)

“Yo soy un **POBRE emigrante** y traigo a esta tierra extraña en mi pecho un estandarte por la alegría de España. Por mi patria y por mi novia y mi virgen de San Gil y mi rosario de cuentas, yo me quisiera **mori-iiiiiiiiii-iiir**”.

Debido a su enorme fuerza a la hora de conformar imaginarios, la muerte ha sido un elemento para fomentar el patriotismo frente a la emigración. Si el discurso institucional contemporáneo pretende eliminar las barreras afectivas hacia la población inmigrante, el mejor esfuerzo que podría hacer en este sentido es abandonar el recurrente enfoque sobre la muerte.

Casi todos los protagonistas de las películas descritas han sido tocados de cerca por la muerte por el hecho de emigrar: al Negro de *Bwana* se le murió su compañero de viaje, el cual está de cuerpo presente gran parte de la velada. Aunque “el negro” le da sepultura en la playa, no lo hace bajo tierra, sino cubriéndolo de arena de modo que se nota su presencia. El compañero lo vela toda la noche y se enfada cuando el insensible taxista, representante de la clase trabajadora española, tropieza con él. Pero el español no entiende el motivo de enfado.

En *Retorno a Hansala*, la película comienza con un ahogamiento. Cuando el hombre de la funeraria vuelve a España, tras la repatriación del cadáver a Marruecos, los muertos son ocho más, en solo unos días. Al final de la película aparecen datos estadísticos sobre el número de muertos intentando cruzar la frontera que separa su mundo en el Sur, de la soñada Europa. En ese afán por concienciar, aparecen las cifras de muertes durante los créditos, subrayando una última mirada sobre este tema, reiterado ya durante el guión.

También se muere un compañero de viaje en la “Odisea” *Catorce kilómetros*. En *Frontera Sur* el protagonista muere tranquilamente al final de la película, tras haber vivido una larga vida, no obstante, durante media película es acompañado por un fantasma, que se hace su socio. El fantasma había sido asesinado por el degollador. En la misma obra también muere un político en un burdel.

En *Poniente* no mueren protagonistas emigrantes, pero sí el sobrino de la protagonista, a quien le queman el invernadero. El autor ha sido el propio padre del chico que es responsable de ambos delitos: el homicidio y el ataque a la propiedad. La carga dramática es mayor al ser el propio padre el perpetrador del homicidio de modo involuntario. Aunque el delincuente es español, en este caso, la relación con la emigración está en que lo hace con intención de culpar a los inmigrantes que organizaban una protesta.

A veces la muerte es una causa muy directa de migrar, por ejemplo, el hecho de pasar ilegalmente la frontera, o bien proviene o de un ejercicio ilícito o ilegal. La amiga de Elisa muere en la calle ejerciendo la prostitución en *En la puta vida*. En ocasiones la asociación es más difusa, tal sería el caso de Zulema en *Princesas*, que probablemente morirá a causa de su ilegalidad, ya que ha contraído el sida. Cuando está enfocada más de lejos, la muerte es un precio por el beneficio del progreso económico. El no poder despedirse de su padre moribundo es el precio de haber estado emigrado en Suiza en *Un franco, catorce pesetas*. Incluso en *La aldea maldita* o en *Surcos* aparecen muertes, bien de personajes principales (Pepe en *Surcos*) o secundarios (el amo en la *Aldea maldita*). Solo las comedias de principios de los años setenta eluden esta tónica, que no casaría mucho con la pretensión de comedia de la película. Comedias que también estigmatizaban a los emigrantes al enfocarlos como personas ingenuas que no sabían bien a qué tendrían que enfrentarse, siendo objetos de mofa y ridículo por parte de ambas sociedades.

Otra faceta de la muerte como tributo la encontramos en la asociación con personajes desencantados que no volvían por terquedad. Como Don Emilio en *Vente para Alemania Pepe*, que posiblemente moriría echando de menos la querida patria solo por orgullo. La relación entre el drama de la muerte y el orgullo se muestra también en la escena final de *Surcos* en el entierro de Pepe:

PADRE: “*hay que volver*”

MADRE: *Ahora? Qué vergüenza!*

PADRE: *Pues con vergüenza y todo, hay que volver.*

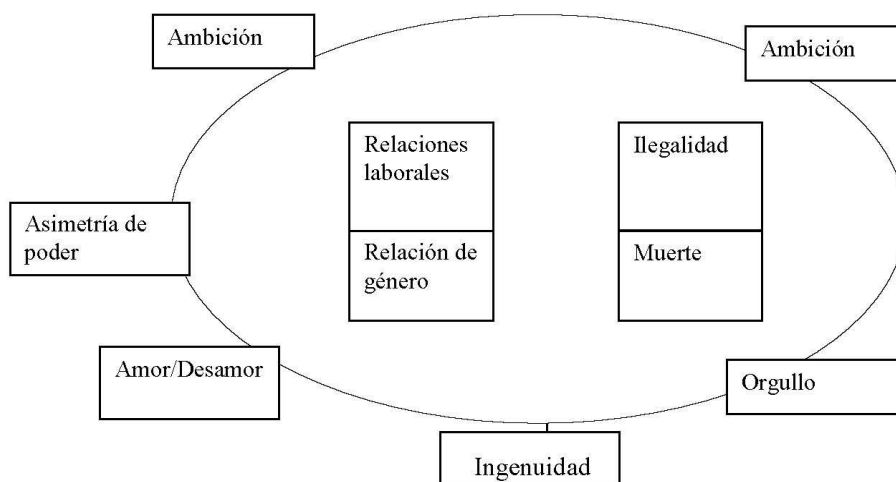
La explicación a esta terquedad ya la había dado previamente el amo de *La aldea maldita*:

“*Orgullo. Siempre el orgullo!*”

Esta breve retrospectiva de 1971 a 1942 marca una trayectoria lineal y permanente que resulta explicativa. El hilo mantiene esta mirada que se repite en

Catorce kilómetros cuando, tras un durísimo viaje, a los protagonistas les faltan las fuerzas para continuar adelante, entonces la chica manifiesta que si es preciso morirá antes de volverse atrás.

Por un lado se presentan terquedad y el orgullo como causa del drama. Por otro, el dramatismo extremo, hasta la muerte, simboliza el pago por una aspiración que pareciera no corresponder a quienes lo protagonizan. Pero la mejor aportación de los imaginarios es el ponerlos en relación entre sí. Para ello emplearemos un gráfico en el que aparezcan tanto las relevancias como las opacidades que han posibilitado su visualización y que permita ver sus relaciones.



Lo primero que se aprecia es que existen unos personajes en los primeros planos, (dentro de la elipse) que son actores sociales, ordenadamente de derecha a izquierda son: ilegalidad, relaciones laborales, relaciones de género y muerte. Estos elementos aparecen dentro del círculo según los lugares que captan más atención. Pero, además, los hemos podido ver desde cierta óptica porque los han enfocado determinadas opacidades que han contribuido a mostrarnos esas “realidades” destacando los campos más dramáticos. La opacidad ha sido el foco que alumbraba a los actores en escena proporcionándoles visibilidad. Los actores centrales han sido, casi siempre, sociales. Los enfoques, han sido en cambio, individuales. Solo la muerte (hecho personal), así como la asimetría de poder (hecho social) se han saltado esta tónica general desde la que se han construido las imágenes migratorias en nuestro país década tras década. De todo ello podemos sacar un par de conclusiones sobre los imaginarios sociales de la visión española sobre el mundo migratorio.

4. Conclusiones

Atendiendo a los objetivos marcados inicialmente podemos concluir que:

Los discursos cinematográficos sobre migraciones no son indiferentes al poder, quien suele emplear el medio visual para hacer llegar algún mensaje concienciador de uno u otro signo.

De todas las perspectivas destacadas, la relación de género es la que, aún manteniendo enfoques permanentes, refleja mejor los cambios sociales.

Se mantiene un imaginario inmigratorio enraizado sobre nuestra auto-percepción del “pobre inmigrante”, imagen que apareció en la etapa de la emigración española a Europa y en la que era conveniente el enfoque del emigrante como alguien que necesita, pero no quiere irse. Es decir, se va por necesidad, subrayando además no tener otro tipo de motivación.

Al tener tan fuerte arraigo la imagen del pobre emigrante, tanto el cine como los estudios académicos suelen dejar fuera de su marco de interés a otros tipos de emigración: exiliados, refugiados, emigrantes ricos, emigrantes con éxito etc., lo cual también contribuye a mantener la permanencia del estereotipo del pobre emigrante. Las migraciones están lejos de ser temas asumidos, normalizados o integrados por completo en nuestras sociedades.

Pero, tal como apuntábamos al principio, aplicar un paradigma de Imaginarios como método de investigación tiene la finalidad última de recoger todos los fragmentos analizados por separado, tal como nos han sido presentados en escena, y reunirlos para dar una explicación completa de nuestra visión del mundo migratorio. Al analizar la elipse podemos ampliar conclusiones y reunir las, dando mayor alcance al análisis, de modo que nos muestren un retrato de la sociedad que continuamente recoge, elabora y proyecta esos fragmentos.

En primer lugar, cabe destacar que realizamos nuestra visión de lo social desde lo particular y no al contrario, es decir, que somos una sociedad individualista, poco comunitaria, puesto que individuales han sido casi todos los enfoques mantenidos. Pero en el caso de la asimetría de poder y la muerte se mantiene un enfoque opuesto, algo que parece chocante y fuera de lugar. Pareciera que solo la muerte pudiese satisfacer la aspiración de igualdad entre dos mundos. Mientras que el poder, fuese algo externo, alejado de lo individual y sobre lo que no haya influencia interna: una especie de enajenación del poder.

Precisamente ese desencaje nos permite profundizar en los aspectos que unen las distintas caras presentadas. A juzgar por las historias mostradas por el cine se podría mantener que no somos un país que confíe en el mérito como base del progreso social. Lo que nos muestran las migraciones en el cine es el modo en que estamos construyendo realidades sociales. Nos basamos en la globalización para justificar

unas bases sociales sin tocar otras de similares características. Así, por ejemplo, la globalización (aplicada al campo del mercado) desaparece cuando entramos en el campo de la legalidad o la justicia. Existe expectativa y aspiración a la legalidad dentro de las fronteras, pero es incuestionable su desarrollo fuera de las mismas. Esto hace que los personajes que emigran sean permanentemente sospechosos y puestos en tela de juicio. Opacidades como los exiliados o los emigrantes cualificados, contribuyen a generar imaginarios en los que traspasar la frontera equivale a saltar el límite que separa lo tolerable de lo intolerable. Quienes aspiran al progreso en base a ética y trabajo están en el punto de mira, por contra, nadie cuestiona que el resto de sistemas sociales: el jurídico o el político, no se globalicen. Así es como la globalización del mercado, única legitimada, potencia el miedo a la entrada de diversos peligros externos a dentro de las fronteras. Marca lo que debe ser tomado como bienestar y, por tanto, digno de aceptación, o como potencial amenaza y, en consecuencia, digno de exclusión.

Bibliografía

Aliaga Sáez, F. (2008). "Algunos aspectos de los imaginarios sociales en torno al emigrante". Aposta digital. Revista de Ciencias Sociales. nº 39
<http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/aliaga3.pdf> nº 39, Octubre, Noviembre y Diciembre 2008.

Alonso Seoane, M.J. "Roles femeninos en el cine de migraciones en España". Aposta digital. Revista de Ciencias Sociales, nº 51. Octubre, noviembre, diciembre 2011.

Castiello, C. (2005). *Los parias de la tierra. Inmigrantes en el cine español*. Madrid. Talasa ediciones.

Cavielles – Llamas, I. (2009). *De otros a nosotros: el cine español sobre inmigración y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990 – 2007)*. Tesis. University of Massachussets. Master of Arts.

Costa Mas, J. (2008). *Segregación y diversidad cultural. Los barrios marginales en los documentos fílmicos*. En Valero, J.R La inmigración en los centros históricos de las ciudades. Universidad de Alicante. Pág 169.

Goicoechea, A. (2003). *Los imaginarios migratorios, el caso ecuatoriano*. Quito: editorial Abya – Yala, Universidad Andina Simón Bolívar.

Hueso Montón, A. L. (2007). *Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico*. Actas del Coloquio Internacional sobre Migraciones. Santiago de Compostela.

Ibáñez, J. (1991) *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*. Santiago de Chile, Amerindia, 1991, 201 p.

Izquierdo Escribano, A. (2007). "El modelo de inmigración y los riesgos de Exclusión", pp 601 a 677 de *VI Informe sobre exclusión social en España*.

Izquierdo Escribano, A. et al. (2003) "The favorites of the Twenty- First Century: Latin American Immigration in Spain". *Studi Emigrazione/Migration Studies*, XXXX, nº 149

Martín Sánchez, R. (2007). *Imágenes de la emigración en el cine español*. Actas del Coloquio Internacional sobre Migraciones. Santiago de Compostela.

Moyano, E. (2005). *La Memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid. Ed. Tabla Rasa.

Tranche, R., Sánchez-Biosca V. (2006) *NO-DO el tiempo y la Memoria*. Madrid. Cátedra.

Oso Casas, L y Buján Martínez, R. (2008). "Domésticas y cuidadoras: la inserción de las mujeres latinoamericanas en el mercado de trabajo español". *L' Ordinaire Latino-américain. Université de Toulouse-Le Mirail*.

Pintos de Cea X. L. (1988b) *Para unha crítica da tecnocracia na sociedade da información*, en *INGENIUM*, 1 165-190.

Pintos de Cea, Juan-Luis (1990) *Las fronteras de los saberes*. Madrid, Akal, 1990, 318 p.

Filmografía

Armendáriz, M. (Director) Querejeta, E (Productor). 1990 *Las cartas de Alou*. Golen Pro. Bodegas, R. (Director) 1970. *Españolas en París*. Agata films.

Bollain, I (Directora) 1999. *Flores de otro mundo*. La Iguana y Alta Films. Colab. TVE.

Doménech, J.M y Bosch, C. (Directores) 2002 *Balseros*. Bausan Films/ Buenavista produccion. Con participación Canal 9/ Canal Sur/ Telemadrid/ Etc.

Flores Silva, B. (Directora) Toint, H. Flores Silva, B. y Schmitz, S. (Productores) 1998 *En la puta vida*. Co- prod. España, Cuba, Uruguay, Bélgica. Co- producida por Saga Films/ Avalon films production/ Canal 10/ Vía digital/ Ibermedia, etc.

Florián Rey (Director) Manuel del Castillo. (Editor) 1942. *La aldea maldita*.

Gutierrez, Ch (Directora) 2002. *Poniente*. Olmo Films/ Amboto audiovisual. Colabora yahoo y Junta de Andalucía.

Gutiérrez, Ch. (Directora) 2008. *Retorno a Hansala*. MUAC +, Maestranza Films con Co-producción de TVE/ Colabora Junta de Andalucía y gobierno de España.

Herrero, G. (Director) Herrero, G. Bovaira, F. y Sokodowich F. (Productores) 1998. *Frontera sur*. Colabora TVE y TVG.

Iglesias, C. (Director) 2006. *Un franco, 14 pesetas*. Wanda visión, Co- producción de TVE/ TVG/Ministerio de Cultura/ Xunta de Galicia.

Lazaga, P. (Director) 1971 *Vente a Alemania, Pepe*. ASPA/ Prod. Escrivá.

León de Aranoa, F. (Director) 2005. *Princesas*. Reposado y Mediapro. Colabora CNN+, Ministerio de Cultura.

Nieves Conde, J.A. (Director) 1951. *Surcos*. Estudios Film.

Olivares, G. (Director) 2006. *14 kilómetros*. Wanda visión. Con apoyo de TVE/ICO/ Ministerio de Cultura.

Pérez Rosado, P. 2005. *Agua con sal*. Wandavisión. Colabora TV3/Telemadrid/ RTV valenciana.

Rivas, M. y Pérez, A. (Directoras) García Leániz, S. (Productor) 2006 *El tren de la memoria*. Colabora TVE/ Ministerio de Cultura.

Uribe, I. (Director) 1995 *Bwana*. Aurum, S.A. / Cartel S.A. y origen PC, S.A. Colabora A3TV/Canal +

Datos del autor

María Jesús Alonso Seoane es Licenciada en Ciencias políticas y Sociología (especialidad sociología industrial) por la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó los cursos de Doctorado: Dpto. de Metodología de la investigación y Análisis de comunicación: aspectos macro-estructurales. Defendió su tesis doctoral en el Dpto. de Sociología de la Facultad de Ciencias políticas de la Universidad de Santiago de Compostela, obteniendo un sobresaliente cum laude. Master en Recursos Humanos del Ilustre Colegio Nacional de doctores y licenciados en ciencia política y sociología de Madrid. Cursó un master POP en “Migraciones internacionales y mediación intercultural” en la Facultad de Sociología de A Coruña, enmarcado en las actividades del ESOMI. Trabajó como profesora Asociada a la UDC desde 1995, en la E.U de Relaciones laborais de Ferrol. Desde 2000 forma parte de la plantilla de la UDC, primero como profesora colaboradora y en la actualidad como profesora contratada-doutora.

Historia editorial

Recibido: 10/09/2011

Primera revisión: 15/09/2011

Aceptado: 05/10/2011
