

## ESTÉTICA E IDEOLOGÍA EN *SURCOS*

MARCELINO C. MARCOS  
Lakeland Community College

En el año 1951 se estrenó en España la película *Surcos*. Su director, José Antonio Nieves Conde, era conocido cinematográficamente por haber dirigido y estrenado un año antes *Balarrasa* —una película muy en sintonía con el cine de la época—, y políticamente por su falangismo<sup>1</sup>. El estreno de *Surcos* fue importante por razones tanto político-sociales como cinematográficas. Las primeras tienen que ver con los acontecimientos que siguieron a su presentación en pantalla. Entre las segundas figura la de constituir el primer intento serio de incorporar las técnicas y el espíritu del neorrealismo al cine español, abriendo así la puerta a un movimiento de renovación estética marcado por el alejamiento del cine oficialista que resultará de gran importancia en los años siguientes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La trayectoria de Nieves Conde como director es irregular. Además de las dos películas mencionadas, dirigió otras de temática social como *El inquilino* (1957), que trataba el problema de la vivienda y fue prohibida por la censura. A continuación produjo *Rebeldía* (1953) y *Los peces rojos* (1955), obras que suelen considerarse meros ejercicios estilísticos. Entre sus últimas cintas, *Volvoreta* y *Más allá del deseo* (ambas estrenadas en 1976) tienen un carácter muy comercial.

<sup>2</sup> Algunos críticos atribuyen ese mérito a películas como *Un hombre sin sol* (R. Gil, 1948) o *Un hombre va por el camino* (Mur Oti, 1949) que, aunque se estrenaron antes, no tuvieron la proyección social de *Surcos*. También en 1951 vio la luz *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga), que comparte con *Surcos* el uso de la estética neorrealista. A pesar de ello, la opinión más común es que *Surcos* fue una obra que realmente marcó un antes y un después en el cine español (Llinas: 1995, pp. 28-34, por ejemplo). Su espíritu estuvo muy presente en las famosas Jornadas de Salamanca, de las que salió el cine disidente del último franquismo. Sobre el papel del neorrealismo en el cine español, véase Monterde (1992). Fernández (2007) se ocupa del mismo tema en la literatura.

El rotundo fracaso del cine franquista como proyecto estético y sociopolítico era obvio al comienzo de la década de los 50. Institucionalizado, protegido, controlado y dirigido por el estado, y utilizado para promover su ideología y su versión oficialista de España, dominado por un folklorismo banal —como en *La Lola se va a los puertos* (1947), o *Brindis a Manolete* (1948), por ejemplo— o por un historicismo militarista patriotero y mitogénico —piénsese en películas como *Raza* (1941), o *¡A mí la legión!* (1941)—, la industria cinematográfica española se había convertido en un instrumento más del régimen en su esfuerzo por definir el imaginario de lo español<sup>3</sup>. Esta tendenciosidad ideológica hizo que una buena parte del público y de los cineastas —cuya realidad social era más diversa y compleja de lo que pretendía la ideología oficial— se alejaran de la producción cinematográfica nacional y prefirieran las propuestas de los cines americano y —en menor medida— italiano, las casi únicas alternativas existentes en las pantallas del país<sup>4</sup>. El contacto con discursos filmicos provenientes del exterior posibilitó la introducción en España de estéticas y contenidos cinematográficos ajenos en principio a la ideología oficial que, además de entrar en claro conflicto con ella, acabaron obstaculizando su difusión y enfrentándosele en diversas medidas. En palabras de Raymond Carr:

“The difficulties of the regime in imposing its “culture” and the consequences of its failure to do so are nowhere more apparent than in the cinema. With more cinema seats per capita than any other European country, the Spain of the 40s and 50s was a nation

<sup>3</sup> Las siguientes palabras de Ernesto Giménez Caballero, citadas por *Primer Plano* —una publicación oficialista sobre cine— resumen bien ese espíritu: “El día que España logre resolver sus medios de producción en cine, tiene, quizá, una de las más altas y profundas tareas morales de Europa. País católico, esencialmente romano, de genio universal, quizá le está reservada a España la labor de crear un cine de ecumenidad mundial. Un cine que supere al de tipo individualístico, capitalista y occidental y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social (...). Creado con genio de España, es decir, con genio universal y catolicista”. (*Primer Plano* 4, 10-XI-1940).

<sup>4</sup> El contacto con el cine italiano vino no sólo de la mano de las dos Semanas de Cine Italiano que se organizaron en Madrid en 1949 y 1951, sino también de la colaboración entre las industrias cinematográficas de ambos países, del rodaje de producciones españolas en Italia y de la actividad de directores originarios de este país en España (Hopewell: 1986, p. 51). El cine americano, por su parte, era con diferencia el más representado en las pantallas españolas, aunque censurado y condicionado por el doblaje. Su influencia fue tan importante que Stone (2002, p. 40) considere que los antecedentes de *Surcos* deben buscarse más en *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) que en el neorrealismo italiano.

of cinema addicts. A financially weak and artistically impoverished local industry could not produce enough films embodying the puritanical, “heroic” ethos of the regime to satisfy demand. Imported American and Italian films, though mutilated out of recognition by the censorship, were carriers of values incompatible with those of the regime” (Carr: 1980, p 164)<sup>5</sup>.

La necesidad de cambios urgentes era obvia incluso para personas afines al régimen. De entre ellas destaca José María García Escudero, un católico políticamente moderado y afín a la falange quien, en un artículo titulado “Cine y vida moderna”, publicado en el diario *Arriba* en 1950, escribió:

“La maravilla que el cine pudo ser se nos ha convertido en este grosero, banal, mecanizado mecanismo para entontecer a esas muchedumbres que, una, dos o tres veces por semana, se sepultan en las salas de proyección para absorber con concupiscencia casi pecaminosa el gran estupefaciente que les hará olvidarse por unas horas de lo que son y les arrebatará el tiempo que necesitarían para saber qué deben ser” (*Arriba* 17-III, 1950)<sup>6</sup>.

Un año después de escribir este artículo, García Escudero fue nombrado Director General de Cinematografía y Teatro. Nada más tomar posesión de su cargo, y haciendo buena su voluntad de establecer una nueva política cinematográfica, otorgó a *Surcos* la categoría de película de “interés nacional”<sup>7</sup> —reservada en principio a obras que promovieran la imagen oficialista de España— negándosela a su vez a *Alba de América*, una superproducción de corte histórico que narraba en tono épico y triunfalista la colonización de América.

Para García Escudero, la visión neorrealista que presentaba *Surcos* de algunos de los problemas con los que se enfrentaban los espa-

<sup>5</sup> Vernon (1997) llega a la misma conclusión: “Dominated by the tendentious didacticism of patriotic epics on one hand, and on the other by the evocation of a harmonious rural existence of eternal Spain in the *españolada*, the regime-supported film industry left Spanish audiences easy prey for the clearly more alluring Hollywood imports”.

<sup>6</sup> Este sentimiento era compartido por directores poco sospechosos de simpatizar con el régimen, como Antonio Bardem quien, unos años después, escribió: “El cine español vive en un estado de aislamiento. Está aislado no sólo del mundo, sino también de nuestra propia realidad. Mientras que los cines de todos los países concentran su interés en los problemas de la vida cotidiana (...) el cine español continúa siendo un cine de muñequitas pintadas” (citado en Kinder: 1993, p. 28).

<sup>7</sup> Esta calificación conllevaba ventajas políticas y económicas nada desdeñables, entre las que figuraban la subvención del 50% del coste del rodaje y la distribución prioritaria de la película a las salas de cine.

ñoles de la época no sólo encajaba mejor que la épica colombina de *Alba de América* en el “interés nacional”, sino que constituía el modelo estético e ideológico a seguir para crear un imaginario que promoviera una nueva imagen de España tanto dentro como fuera de sus fronteras. La Junta Nacional de Clasificación de Espectáculos, sin embargo, consideró que la película de Nieves Conde era “gravemente peligrosa”, por lo que la censuró parcialmente<sup>8</sup>. En febrero de 1952 García Escudero se vio obligado a dimitir de su cargo, y *Surcos* perdió la calificación de interés nacional a favor de *Alba de América*. Para entender por qué esta película tan “gravemente peligrosa”, escrita y dirigida por personas cercanas al régimen —tanto el inspirador de la idea (Eugenio Montes) como el director y los guionistas (Gonzalo Torrente Ballester y Natividad Zaro) eran afines al falangismo— y apoyada por algunos sectores de éste<sup>9</sup>, fue galardonada primero y censurada después, se debe examinar no sólo su estructura discursiva, sino también el contexto histórico-político de la España de la época. A una primera aproximación a ambas tareas se dedican las siguientes páginas.

En el panorama cinematográfico de 1950 *Surcos* fue, sin duda, una película arriesgada innovadora y valiente. La simple elección de un tema social —los problemas de adaptación a la ciudad de una familia rural y la vida cotidiana de las clases trabajadoras más humildes—, la utilización de interiores y exteriores reales —patios de casas de vecinos, fábricas, calles, plazas y bares de barrios populares, vagones del metro<sup>10</sup>— y el tratamiento explícito de algunos problemas sociales e individuales de la época cuya representación cinematográfica estaba vetada hasta entonces, constituyen innovaciones estéticas y temáticas nada desdeñables. Recuérdese que la lista de temas no mencionables públicamente era muy extensa. He aquí algunos que, aunque se refieren a la literatura, se pueden extender a todos los demás productos culturales:

<sup>8</sup> Este era el cuarto —y más alto— nivel de peligrosidad de acuerdo con los criterios de la censura eclesiástica de la época, y estaba reservado a productos culturales que se enfrentaban directamente al dogma o a la moral pública.

<sup>9</sup> De acuerdo con Hopewell (1986, p. 41), Franco autorizó la película personalmente.

<sup>10</sup> Los productores no escatimaron recursos a la hora de plasmar la acción de un modo lo más realista posible. Según Guerra (2001) la mayor parte del rodaje se hizo en exteriores (Atocha, Lavapiés, Embajadores, La Latina y los descampados situados en los alrededores de la Estación del Norte) utilizando sonido directo; incluso se llegó a comprar ropa de segunda mano para los actores (López: 2004, p. 175).

“...obviously, no criticism of the government, its functionaries or the Falangist Party was allowed; nor was it feasible to portray the police or military in any negative fashion (...). Other banned subjects included documentations of poverty, ignorance, economic stagnation, social injustice (...). Nor was it thinkable (...) justifying adultery, premarital eroticism, sexual license or ‘career women’, or portraying women satisfied in roles other than a wife and mother”. Además la censura vigilaba que “any sins portrayed were punished by fulminating retribution before the text’s conclusion” (las citas son de Pérez: 1992, p. 129)<sup>11</sup>.

La lista de problemas sociales insinuados o mostrados explícitamente en *Surcos* incluye casi todos los mencionados: la precariedad de la vivienda connotada por las escenas que tienen lugar en el patio de vecinos, las colas en la oficina de colocación y la dificultad de los protagonistas para encontrar trabajo, el estraperlismo, el mercado negro y la venta ambulante clandestina, la existencia de un crimen semiorganizado que atrae con su promesa de dinero fácil a unos hombres ociosos, el hambre y la miseria representados por las colas de indigentes a las puertas del cuartel esperando comida y por los planos de edificios en ruinas, la constante presencia de niños sucios y mal vestidos jugando en la calle que actúan como masas sin control, las relaciones extramatrimoniales, la prostitución, etcétera.

Además, la película también incluye escenas que representan en pantalla por primera vez algunos de los tabúes sociales, morales o religiosos de la época. Don Roque (alias *El Chamberlain*), exteriormente el prototipo de hombre respetable de clase media alta y afín al régimen —propietario de un negocio, económicamente acomodado, amigo del orden, bien vestido, y hasta incluso sofisticado— es, en realidad, una mezcla de estraperlista de barrio y delincuente de guante blanco modelado a partir de la figura del “gángster” de Hollywood que epitomiza lo peor del carácter urbano. Personaje egoísta y despiadado, no duda en engañar, en violar la ley, en abusar de los demás, o incluso en matar —él será el asesino de Pepe— para satisfacer sus apetitos. Haciendo buena su declaración de que “a mí las mujeres me importan un pito”, don Roque será también el responsable de dos de las transgresiones sexuales presentes en la película: sus relaciones extramatrimoniales con la mantenida primero, y con To-

<sup>11</sup> La censura no era algo privativo de España, ya que estaba presente tanto en el cine americano como en el italiano. En el caso del segundo, la Ley Andreotti (1949) permitía la alteración o prohibición de películas que presentaran el país de manera negativa.

nia después. En varias escenas se muestra el piso de su mantenida, una mujer caprichosa, perezosa y materialista —cuyos modos insinúan una Rita Hayworth a la española— y a la que no dudará en abandonar cuando, después de encapricharse de Tonia, decida convertirla en su nueva amante e instalarla en ese mismo piso<sup>12</sup>. La otra transgresión sexual presente en la película está protagonizada por Pili y Pepe, quienes comienzan por compartir habitación y cama en la casa familiar —comportamiento justificado, según este último personaje, “porque aquí soy yo quien gana el dinero, y puedo hacer lo que me dé la gana”— hasta que son expulsados de ella por el padre y cabeza de familia y se trasladan a un pequeño cuarto situado encima del garaje de Don Roque. Esta relación deja entrever también —aunque sin desarrollarla— un posible incesto ya que se sabe que ambos son parientes, pero nunca se llega a especificar en qué grado.

La apariencia personal de Don Roque y su posición social le permiten mantener una imagen de respetabilidad que, pese a su verdadera catadura moral, le mantendrá inmune a todo castigo. Su confianza en la eficacia de esta imagen es tal que incluso se permite ejercer de autoridad moral con los dos agentes de policía que detienen la pelea entre El Mellao y Pepe al sugerirles, casi ordenarles, que se olviden del incidente<sup>13</sup>. La actitud sumisa de la policía —representante del orden y la ley— con Don Roque contrasta con la sospecha —el agente que inspecciona el equipaje de los Pérez en una calle de Madrid—, la pasividad —el guardia que no hace caso de las quejas de Manolo hijo después de que le desvalijaran la cesta en la que transportaba comida—, la dureza —el requisamiento de la mercancía que Manolo padre estaba vendiendo sin licencia en la calle—, y la intimidación —el miedo a la autoridad de Pili y las otras vendedoras— con las que trata a los más pobres.

<sup>12</sup> Este lugar presenta, además, una colección completa de los objetos del deseo de Tonia —ropas caras, abrigos de piel, cigarrillos rubios y pipas alargadas, batas y zapatillas con plumas, medias de seda, gramófono, fotos de estrellas del espectáculo, etc.—. Estos fetiches apuntan a una vida de lujo y moral relajada opuesta tanto a la sencillez de la vida rural como al ideal franquista de la mujer.

<sup>13</sup> Don Roque es, además, un personaje presentado siempre en posición dominante y en pleno control de sus actos, cuya virilidad nunca se pone en cuestión. Con unas pocas palabras, y con una actitud entre asertiva y amenazante, no sólo se impone a los agentes mencionados, sino que controla de manera rápida y contundente tanto al Mellao como a Pepe cuando aquél pretende poner a prueba su autoridad, o éste quiere pedirle cuentas sobre su relación con Tonia. Enfrentado a la posibilidad de que sus negocios sucios sean descubiertos, reacciona con frialdad y decide proteger sus intereses deshaciéndose de un Pepe ya moribundo. Además, y en contraste con Pepe, El Mellao o Manolo padre, Don Roque nunca se deja manipular por ninguna mujer.

Los tabúes religiosos también cuentan con una presencia importante en pantalla. En su versión original, la película terminaba con una escena en la que Tonia —quizás prefiriendo la vida de la ciudad a la del pueblo, o quizás intentando evitar la vergüenza de volver a él marcada por la deshonra— se tiraba a las vías del tren. Esta alusión al suicidio sobrepasaba los límites de lo representable cinematográficamente, por lo que fue censurada. El director acabó sustituyéndola —de manera un tanto torpe— por un simple plano de los surcos con los que comenzó la película. La censura dejó en pantalla, sin embargo, una alusión a la religión como práctica anticuada puesta en boca de Pepe, quien, después de llegar a casa y ver que su familia estaba rezando el rosario, dirá: “Ya os he dicho que estas cosas están bien para el pueblo”. Aunque estas palabras no debieron agradar mucho a los censores eclesiásticos, su presencia en la versión final de la película se debe a que el director las utiliza más como un elemento de caracterización negativa del personaje de Pepe que como una crítica real a la práctica religiosa<sup>14</sup>.

La iglesia, los censores y los sectores más conservadores del franquismo —que nunca se caracterizaron por su finura intelectual—, sólo supieron ver en la película el valor de crítica literal y potencialmente subversiva de sus elementos puramente textuales, como las escenas de estancamiento económico por las que se mueven pobres, estraperlistas, contrabandistas, mantenidas, mujeres que fuman, frecuentan bares y conviven, o mantienen relaciones sexuales con hombres fuera del matrimonio. En el nivel subtextual, sin embargo, *Surcos* presenta un discurso marcadamente conservador, que esconde una ideología machista, conformista y tradicional que no desentona ni con el régimen, ni con el falangismo de su director y sus guionistas.

La tesis ideológica de la película se articula alrededor de dos ejes fundamentales. El primero de ellos es el que contrapone los valores morales sociales y religiosos tradicionales —representados por la vida rural, la familia, la autoridad paterna, la religión y la tradición y el orden— a otros opuestos a ella —la ciudad y sus masas desorganizadas, el individualismo egoísta, el dinero fácil, el capitalismo, lo foráneo— que amenazan su pervivencia. El segundo, de carácter más

---

<sup>14</sup> Aunque la religión aparece de manera explícita en sólo dos ocasiones —en la que acabamos de citar y en la escena del entierro de Pepe— los valores religiosos como equivalentes a integridad moral están presentes de manera subyacente en toda la película.

sociológico, consiste en un alegato contra el éxodo de población del campo a la ciudad, un fenómeno que estaba comenzando a tener importantes consecuencias para la estructura económica y la demografía españolas, y que el gobierno intentó primero detener y luego potenciar.

Si, como ya se ha dicho, los problemas sociales ocupan el telón de fondo del discurso de la película, los individuales —el segundo de los ejes ideológicos mencionados— aparecen más desarrollados y ocupan siempre un primer plano. Desde el comienzo de *Surcos* los personajes urbanos se presentan en contraposición a los del campo. La natural inocencia y amabilidad que guionistas y director otorgan de manera paternalista a los segundos contrasta con la actitud de mofa, sarcasmo y abuso con los que se caracteriza a la gente de la ciudad. Los Pérez —tanto en grupo como individualmente— han de soportar las bromas, los malos modos, y hasta la crueldad, de mozos de estación, pasajeros del metro, empleados públicos, policías, e incluso de los niños. Esta victimización continúa en el interior de la propia familia extensa, y en los mismos términos: los parientes de la ciudad intercalarán comentarios llenos de falsa superioridad y desdén, destinados a resaltar la ignorancia de los recién llegados<sup>15</sup>. El cambio de valores que supone la transición del mundo rural al urbano acabará afectando a todos los miembros de la familia de manera negativa —aunque en grados diferentes— a medida que la ciudad les hace perder la inocencia. La confrontación entre ambos mundos le sirve a Nieves Conde para presentar los valores de los Pérez como superiores moralmente, y no para denunciar su explotación o victimización. Esta superioridad moral se manifiesta sobre todo en los personajes que sucumben menos fácilmente a las tentaciones de la nueva vida, que acaban así convertidos en arquetipos de esos valores: Manolo padre e hijo. La vida urbana despoja a Manolo de su autoridad “natural” sobre la familia y la trasvasa a su mujer y a su hijo mayor<sup>16</sup>. Su debilidad se acrecienta a medida que, en un proceso de emasculación progresiva, va perdiendo los rasgos que la ideología falangista asociaba con la virilidad propia de alguien con sus responsabilidades familiares: en contra de su buen sentido, se deja llevar por lo que la

<sup>15</sup> Los parientes que acogen a los Pérez también antagonizan con los valores de éstos, al ser presentados como pequeños estraperlistas con pocos escrúpulos morales.

<sup>16</sup> Es la destrucción de este orden familiar lo que acabará desencadenando la tragedia. En palabras de Hopewell (1986: p. 56): “The family, to Falangists, was the basic nucleus of social order. In *Surcos* its destruction prompts disaster”.



mayoría de sus parientes desean, es incapaz de encontrar o mantener un trabajo digno y, por lo tanto, de sustentar a su familia, y acaba perdiendo su autoridad a favor de su hijo mayor Pepe —quien, sólo por tener una ocupación remunerada, pasa a ocupar la jerarquía superior de la familia con la complicidad y el beneplácito de la madre—. La humillación de Manolo continúa a manos de su esposa, quien, después de insultarlo, lo envía a ejercer la venta ambulante y, ante su fracaso también en este cometido, le pone en la cocina con un delantal —una prenda femenina cargada de simbolismo— a limpiar patatas, fregar platos y ocuparse de tareas consideradas impropias de un hombre. Paralelamente a este proceso de destrucción del símbolo de la autoridad familiar, los diferentes personajes —con excepción de Manolo hijo— van entrando en una espiral de degradación que sólo acabará cuando la autoridad paterna quede debidamente restaurada.

Esta restauración comienza tras la vuelta del hijo menor (Manolo hijo) quien, después de haberse ido de casa tras perder el trabajo y ser ridiculizado por algunos de los parientes, vuelve totalmente redimido por haber sido capaz de mantener sus principios —o, lo que es lo mismo, su hombría— en tiempos adversos y haber encontrado un trabajo honrado, circunstancias que le convierten en heredero legítimo de la figura paterna y en garante de su continuidad<sup>17</sup>. Sólo el apoyo moral de Manolo hijo y el ejemplo de la mujer que lo acompaña —la hija del propietario del guñol que lo ha acogido, y que aparece retratada, en contraste con las demás mujeres, como recatada, conformista y familiar, perfecto arquetipo de la construcción franquista del ideal femenino como garante fundamental de la estabilidad social<sup>18</sup>— le darán la fuerza moral para, ante el ataque último a la honra familiar que supone la relación entre Toni y Don Roque, decidirse a restaurar el “orden natural” de las cosas. La reacción de Manolo le permitirá recuperar su virilidad y volver a imponer su autoridad absoluta —sin que medie discusión o negociación algu-

<sup>17</sup> Ello gracias a la ayuda de una familia de feriantes cuyos miembros comparten con los Pérez su marginalidad social —debida, en el caso de aquéllos, a su origen, y en el de éstos a su profesión— y a los que también se presenta como moralmente superiores.

<sup>18</sup> “The regime promoted an ‘ideal’ image of womanhood as ‘eternal’, passive, pious, pure, submissive woman-as-mother from whom self-denial was the only road to real fulfillment” (Graham: 1996, p. 184). Para resaltar su diferencia con los demás personajes femeninos, los guionistas le hacen decir, respecto a la relación entre ella y Manolo hijo: “Claro que nos queremos, pero como Dios manda”.

na— sobre las dos mujeres de la familia: su esposa —a la que abofetea— y su hija —a la que saca a la fuerza de la casa de Don Roque, en la que vivía como mantenida, después también de haberla abofeteado—. Pero Manolo nunca es redimido del todo. La debilidad de su carácter y la pasividad y lentitud con las que reacciona ante los acontecimientos —acepta la humillación personal y sólo actúa cuando se ha atacado algo más sagrado que su ser, el honor familiar— se presentan como faltas muy graves. Las transgresiones son, así, excusables cuando las comete una mujer tentada por lujos o codicias, pero imperdonables cuando el culpable es un hombre que no tiene “lo que hay que tener” para imponer su autoridad y defender la integridad de la familia<sup>19</sup>.

Durante toda la película, entonces, se subraya la superioridad del hombre respecto a la mujer y el derecho de aquél a ejercer la violencia sobre ésta para controlar su “debilidad de carácter” o su ansia de independencia, y mantenerla dentro del papel diseñado para ella por el régimen. Sin la tutela de un hombre fuerte, las mujeres de la película —con la excepción de la novia de Manolo hijo— se ven tentadas fácilmente por el lujo, el dinero y la relajación moral, todos ellos incompatibles con el sistema de valores que el director pretende defender. La mayoría de los personajes femeninos acabarán sucumbiendo a estas tentaciones y quebrando —en diferentes medidas— el equilibrio social establecido entre las esferas de lo masculino y lo femenino. Esta ruptura puede producirse tolerando el comportamiento de otras —la actitud de las madres de Pili y Tonia con éstas—, adoptando para sí mismas ese comportamiento —la amante de Don Roque, Tonia después de comenzar su relación ilícita con él, y Pili—, deseándolo y consiguiéndolo sólo a medias —Tonia en la primera parte de la película o Pili con sus cambios de compañero en busca de quien la pueda tratar “como a una reina”<sup>20</sup>— o apoderándose de actitudes masculinas y atre-

---

<sup>19</sup> En *Surcos* las transgresiones femeninas se resuelven siempre mediante la intervención —generalmente violenta— de un hombre. Hasta los muñecos del teatro de marionetas aplican el mismo principio cuando el que representa al marido golpea repetidamente a su esposa aplicando, según sus propias palabras “una fórmula que me enseñó mi padre” para “convencer” a las mujeres de que deben acatar su papel social. La alusión a la figura del padre como transmisora de valores morales es muy significativa.

<sup>20</sup> En la España de la época era normal que “many women would form relationships with men who had political or economic leverage —those with falangist/military connections or black marketers of various levels— in order to secure material support for themselves and/or relatives”(Graham: 1996, p. 191).

viéndose a tomar decisiones sobre el destino de la familia o de sus propias vidas. En cualquier caso, la ruptura del papel femenino tradicional siempre traerá problemas tanto a ellas mismas como a los hombres que están a su alrededor, principalmente si éstos, como Pepe, son lo suficientemente débiles como para dejarse manipular. Esto no les ocurre ni a El Mellao ni a Don Roque, puesto que ninguno de los dos tiene invertido ningún capital emocional en las mujeres que los rodean, ni está unido por parentesco a ellas.

En el discurso ideológico conservador de la España de los 50, como en *Surcos*, “women’s changing identity and roles (...) were perceived (...) as the cause of (...) ‘falling standards/degenerating values’” (Graham: 1996, p. 184). Por ello las transgresiones del ideal femenino no se presentan como liberadoras ni como pasos hacia la emancipación de la mujer o la igualdad entre los sexos, sino que tienen como consecuencia adicional —además de las mencionadas— la sustitución del control del padre o del marido por la sumisión al amante o al protector.

Pepe es, sin duda, el personaje presentado como más débil y cobarde. Totalmente dominado, manipulado y manejado por Pili —quien le amenaza constantemente con volver con su antiguo novio si las cosas no van como ella quiere—, y con objeto de mantenerla satisfecha, aceptará trabajos peligrosos e ilegales, desafiará la autoridad paterna hasta las últimas consecuencias y, al mismo tiempo, será incapaz de enfrentarse a Don Roque para defender la respetabilidad de su hermana. Estas graves transgresiones —que lo son aún más por haberlas cometido un hombre— justificarán el castigo último: una muerte deshonrosa, causada por una triple traición: la de El Mellao —cuyo soplo a las autoridades sabotea sus planes de robo y le produce graves heridas físicas—, la de Pili —que huye de él porque el miedo que siente por El Mellao es más grande que su cariño por Pepe—, y la de Don Roque —que se niega a prestarle una ayuda que podría haberle salvado la vida—.

Los Pérez, pues, no pueden encontrar solución a sus problemas en la ley, ni consuelo a sus desdichas en la sociedad. Nada se puede esperar de las instituciones —la oficina de empleo, la policía— ni de una sociedad que, representada a través de muchedumbres desorganizadas, no puede ser garante de sistema de valores alguno. De nuevo aquí —y como ocurre en el caso de los personajes femeninos— la solución que propone *Surcos* no es la lucha contra la injusticia o la transformación de la sociedad sino la vuelta al campo “aunque se

rían de nosotros”, acto que se convierte así en un significante que denota un proceso casi heroico de aceptación de la vida tradicional católica, estática y basada en una estructura familiar patriarcal —y, con ello, el conformismo con las cosas tal y como están—. La restauración de la familia como valor absoluto y como solución a todos los problemas en unos tiempos inciertos se extrapola, así, a toda la nación, insinuando que un estado paternalista como el del franquismo o el falangismo constituye, a la vez, el único valor absoluto para la sociedad y la única garantía de su salvación última. Esta conclusión no puede cuadrar más con la ideología oficial de la época, según la cual la familia era un microcosmos de una sociedad en la que, a su vez, ocupaba un lugar central<sup>21</sup>.

La utilización de la entonces innovadora estética neorrealista por directores considerados de izquierda —o, al menos, de oposición— es fácil de comprender, ya que se presta bien como vehículo de cualquier mensaje de denuncia social y de incitación al cambio<sup>22</sup>. Pero con *Surcos* es la derecha la que convierte este estilo en un significativo transmisor de un mensaje reaccionario. Esta adopción resulta en un principio sorprendente, dado que, además de tener la connotación de contestatario, el neorrealismo era un modo de expresión importado y ajeno a los discursos utilizados hasta entonces por el régimen para crear su versión del imaginario de lo español<sup>23</sup>. Un mínimo análisis, sin embargo, permite identificar varios aspectos del neorrealismo compatibles con la ideología oficial de la España de los cincuenta.

---

<sup>21</sup> “The patriarchal family was seen as representing the corporate order of the state in microcosm. So, by reconstructing or reinforcing it, Francoism would, in theory, be able to operate on an atomized post-war society to build up the ‘new order’. The family, as envisaged horizontally within society. Thus it reinforces the unity of the power of the state, rather than challenging it as did the horizontal solidarities of the civil society” (Graham: 1996, p. 184).

<sup>22</sup> No debemos olvidar que la obra que inauguró este movimiento en Italia —*Roma, città aperta* (Rossellini, 1945)— se había convertido en un símbolo de rechazo al fascismo, y que en España los círculos de oposición —entre ellos la revista *Objetivo*— abogaban por el uso del realismo como modo de expresión de denuncia u oposición al régimen. En España, sin embargo, este estilo fue adoptado por directores provenientes de todo el espectro político, como muestra el acuerdo general entre cineastas reflejado en el famoso comunicado final de las Jornadas de Salamanca. (Hopewell: 1986, p. 56-57; Kinder: 1993, p. 26).

<sup>23</sup> El cine español anterior al franquismo no era ajeno al uso del realismo —piénsese en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), por ejemplo—. Para Hopewell (1986: p. 51), “a history of Spanish cinema is the history of its realisms”.

Recordemos que la actividad política de esta época estaba centrada en la legitimación internacional del régimen. La utilización del término *Movimiento Nacional* en vez de *Falange*, la creación de la llamada “democracia orgánica”, y la formulación del nacional-catolicismo —con el consiguiente énfasis en la familia, la tradición y la religión— tenían como objetivo crear una imagen más aceptable del régimen que lo situara alejado del fascismo y a medio camino entre el autoritarismo y las democracias occidentales<sup>24</sup>.

El cine, como modo de propaganda que era, estaba llamado a desempeñar un papel central en este proceso. Las restricciones a la libertad de expresión y la precariedad industrial de la cinematografía española de la época, sin embargo, dificultaban la creación de un estilo nacional propio. La renovación de los modos de expresión fílmica pasaba necesariamente, y como ya se dijo, por la imitación y/o la adaptación de uno o ambos de los dos modelos cinematográficos accesibles a público y cineastas —el neorrealismo italiano o el cine norteamericano— pero siempre respetando los límites de lo representable definidos por la censura. Buena parte del nuevo cine que surgió en España a partir de 1950 acabó adoptando el primero de esos estilos como base discursiva, aunque la influencia de Hollywood estuviera muy presente y se utilizara frecuentemente como elemento de contraste o refuerzo. Las razones de esta adopción son variadas. En primer lugar, el aura de innovación que el neorrealismo poseía en la época le convertía en modelo de inspiración ideal en el que basar la renovación del cine nacional pretendida por personas tan distantes políticamente como García Escudero, Nieves Conde, Berlanga o Bardem. Además, procedía de un país también mediterráneo, con una cultura popular basada en valores básicos similares y una arraigada tradición católica. Estas características estaban ausentes del cine norteamericano, el cual representaba unos valores capitalistas anglosajones tremendamente atractivos para el público, pero

---

<sup>24</sup> De acuerdo con Payne (1988: pp. 110-112), este proceso se desarrolló en tres fases. La primera (1942-1949) se centró en el reemplazo de la Falange por el Movimiento Nacional; la segunda (1949-1957) en el diseño de un modelo político que, sin abandonar el autoritarismo, se colocara ideológicamente más cerca de las potencias occidentales; la tercera (1962-1969) se caracterizó por su *aperturismo*. Nuestra película se sitúa, pues, entre la primera y la segunda de las fases mencionadas, de aquí que ocupara un lugar central en la batalla entre defensores y detractores de los cambios que la política y la cinematografía estaban experimentando. Monterde (2000b) contiene un breve panorama de la situación política de la época y de su influencia en el cine.

diferentes de la realidad social del país, o en directa contraposición con la ideología del régimen.

El neorrealismo se presenta, así, como una estética esencialmente ambigua en el plano formal, que permite su conversión en instrumento y vehículo ideal de legitimación de cualquier movimiento ideológico de carácter populista, sea éste de derecha o de izquierda<sup>25</sup>. Esta ambivalencia, que nunca gustó a cineastas como Buñuel, proporcionó a otros la maleabilidad discursiva que buscaban para transmitir sus mensajes<sup>26</sup>. Entre esos otros se encuentra el director de *Surcos*, quien explotará hábilmente esta ambigüedad para crear una película destinada a perpetuar el sistema mitológico del franquismo —en el que él mismo creía— maquillando su intención con una estética y unos temas aparentemente inconformistas.

Las ideologías dependen, para su supervivencia, de la creación de mitologías que perpetúen y difundan sus símbolos. Durante una década, el cine español había ido creando el imaginario franquista de una manera positiva, es decir, utilizando significantes —personajes, historias, imágenes, situaciones, conceptos, etc.— que representaban los arquetipos de la ideología dominante, y relacionándolos directamente con su significado obvio, para así pasar a representar de modo directo los modelos a seguir —así, el personaje de una mujer virtuosa se refería al ideal de mujer al que había que aspirar, por ejemplo— y haciendo desaparecer de las pantallas la realidad cotidiana. La utilización hasta el agotamiento de esta mitogénesis positiva —especialmente en las películas de temas históricos, folklóricos o religiosos— fue una de las causas que llevaron al cine español de los años cuarenta a su ya mencionado fracaso como modo de significación. El ansia de renovación que surgió a finales de esa década fue, al menos en parte, una reacción contra el uso estético o propagandístico de tal estrategia discursiva.

Nieves Conde era una de esas personas interesadas en renovar la estética cinematográfica española poniendo en contacto el discurso

<sup>25</sup> El propio Rossellini reconoció esta ambigüedad, contestando así cuando se le pidió que definiera el neorrealismo: "Para mí es sobre todo una posición moral desde la que contemplar el mundo. Luego se convirtió en una posición estética, pero al principio era sólo moral" (Rohmer y Truffaut: 1954).

<sup>26</sup> "Estoy opuesto ideológicamente a la tendencia neorrealista. El neorrealismo introdujo cierto enriquecimiento en la expresión cinematográfica, pero nada más. La realidad neorrealista es parcial, oficial y, sobre todo, racional, pero la poesía y el misterio están totalmente ausentes en ella" (Buñuel, citado en Kinder: 1993, p. 32).

fílmico con la realidad cotidiana del momento. Este espíritu renovador, sin embargo, no perseguía únicamente fines artísticos. Como falangista que era, nuestro director tenía también la intención de utilizar el poder propagandístico del cine para perpetuar un sistema ideológico en el que él creía, adaptándolo a las nuevas ideas estéticas y a las circunstancias cambiantes del país. El uso del estilo y la temática neorrealistas en *Surcos* se presenta, así, como un instrumento más de la propaganda oficial, que requería una nueva manera de presentar los mitos ideológicos del franquismo. Pero ello no podía lograrse mediante la mera sustitución de la mitogénesis positiva utilizada hasta entonces por una de carácter negativo —creando arquetipos que representaran valores contrarios al sistema, cuyo objetivo último fuera el de servir de ejemplos de lo que no se debe hacer— puesto que la censura —como ocurrió en *Surcos* parcialmente, o en *El inquilino*— nunca habría tolerado la presencia en pantalla de imágenes, actitudes, comportamientos o diálogos ajenos a la ideología oficial, y habría prohibido cualquier significante o elemento textual contrario a la ortodoxia sin reparar en que su significado y mensaje últimos podrían ser la defensa de ésta<sup>27</sup>. Nuestro director acabará optando por una tercera vía.

Todo proceso generador de mitos consiste, de acuerdo con Barthes (1972), en la creación de un tipo de discurso cuya función no sea hacer desaparecer la realidad, sino distorsionarla vaciándola de significado, y convirtiéndola así en un significante al que se puede manipular ideológicamente para después asociarlo a un significado diferente del original<sup>28</sup>. Si el intento tiene éxito, la función significativa del nuevo mito se hará presente en todos los aspectos de la vida y de la sociedad y ello, a su vez, garantizará la pervivencia y/o la difusión de los valores ideológicos que se quieren imponer. Los cambios sociales o históricos, sin embargo, pueden destruir la conexión entre los significantes —o manifestaciones— discursivos de los mitos y la carga ideológica a la que pretenden aludir —sus significados<sup>29</sup>—. En un periodo marca-

<sup>27</sup> Esta interpretación literal del discurso se puede comprobar leyendo los comentarios de los censores incluidos en el expediente de censura de *Surcos* (Expediente: 1951).

<sup>28</sup> “However paradoxical it may seem, myth hides nothing: its function is to distort, not to make disappear” (Barthes: 1972, p. 120).

<sup>29</sup> Como Barthes señala: “There is no fixity in mythical concepts: they can come into being, alter, disintegrate, disappear completely. And it is precisely because they are historical that history can very easily suppress them” (Barthes: 1972, p. 119).

do por estos cambios, *Surcos* crea un discurso en el que la vida urbana y los valores que ésta conlleva se presentan como una realidad que no conviene eliminar —tarea, además imposible, puesto que era de sobra conocida por todos los agentes sociales— sino resaltar, pero distorsionándola mediante un proceso de mitificación que la vaciara de su función significativa (Barthes: 1972, p. 142) para después asignarla un nuevo significado que restablezca como mitología/ideología dominante lo que aparentemente es lo opuesto a ella: el imaginario español católico franquista. De este modo, las escenas que apuntan a la injusticia, a la explotación o a la transgresión de tabúes religiosos o sexuales, una vez vaciadas de su contenido explícito de denuncia y neutralizadas sus referencias textuales subversivas o contestatarias, pasan a significar, implícitamente, el ideal de vida tradicional como moralidad, la sumisión de la mujer al hombre, el valor de la familia como centro de la sociedad, o la exaltación del cabeza de familia como representante de una autoridad suprema e indiscutible, a la vez que paternalista y benevolente, que siempre puede usar la fuerza para confirmar su poder. Además, y por extensión, la familia acabará igualándose a la sociedad, la moral tradicional que ha de regir aquélla se verá como equivalente a la legalidad del estado, y la figura del padre corresponderá a la del líder político. Los procesos de renovación temática y estilística o de construcción nuevos imaginarios o mitologías tienen normalmente un carácter revolucionario y destructor; Nieves Conde, sin embargo, consigue darles un carácter involucionario y restaurador. Este es, según creo, el logro más importante de *Surcos*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1972): *Mythologies*. Nueva York, The Noonday Press.
- Caparrós, J.M. (1983): *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Carr, Raymond (1980): *Modern Spain, 1875-1980*. New York, Oxford UP.
- Expediente (1951): *Expediente de censura número 17284*. Archivo de la Administración del Reino de España. Alcalá de Henares.
- Fernández, Luis Miguel (2007): *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, número 169.
- García Escudero, José María (1950): *Cine y vida moderna. Arriba* 17-III-1950.
- Giménez Caballero, Ernesto (1940): *Arte y Estado*. Madrid, Gráfica Universal. Hay una reedición publicada por Biblioteca Nueva en Madrid, 2009.
- Golsan, Richard (ed.) (1992): *Fascism, Aesthetics and Culture*. Hannover, University Presses of New England.



- Graham, H. (1996): *Gender and the State: Women in the 1940s*. En Graham y Labanyi (eds.) (1995), pp. 182-195.
- Graham, H. y Labanyi, J. (eds.) (1995): *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Oxford, Oxford UP.
- Gubern, Román (1981): *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*. Barcelona, Península.
- Gubern, Román (ed.) (2000): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, tercera edición.
- Guerra, Amparo (2001): *Las heridas abiertas de la paz. Clases y escenarios sociales de la posguerra en Surcos*. Historia y Comunicación Social, Número 6, pp. 229-237.
- Higginbotham, V. (1988): *Spanish Film under Franco*. Austin, U of Texas P.
- Hopewell, John (1986): *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*. Londres, BFI Books.
- Kinder, Marsha (1993): *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, U of California P.
- Llinas, Francisco (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid, 50 Semana Internacional de Cine, pp. 28-34.
- López, Aramís Enrique (2004): *Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: Los barrios marginales de las ciudades españolas*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- Monterde, José Enrique (1992): *El neorrealismo en España. Tendencias realistas del cine español*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- Monterde, José Enrique (2000a): *El cine de la autarquía (1939-1950)*. En Gubern (ed.): (2000), pp. 181-238.
- Monterde, José Enrique (2000b): *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. En Gubern (ed.) (2000), pp. 239-293.
- Payne, Stanley G. (1988): *Spanish Fascism*. Salmagundi, números 76-77, pp. 101-112.
- Pérez, Janet (1992): *Fascist Models and Literary Subversion: Two Fictional Modes in Postwar Spain*. En Golsan (ed.): (1992), pp. 143-163.
- Rohmer, Eric y Truffaut, Francois (1954): *Entretien avec Roberto Rossellini*. Cahiers de Cinéma, 37-1.
- Stone, Rob (2002): *Spanish Cinema*. Essex, Longman.
- Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (eds.) (1997): *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis, U of Minnesota P.
- Torres, Rafael (1996): *La vida amorosa en tiempos de Franco*. Madrid, Temas de Hoy.
- Vernon, Kathleen M. (1997): *Scripting a Social Imaginary. Hollywood in/and Spanish Cinema*. En Talens y Zunzunegui (eds.) (1997), pp. 319-329.

BLANK PAGE