

ÉXODO RURAL Y EMIGRACIÓN AL MADRID DE LOS CINCUENTA. EL CASO DE *SURCOS* (1951), DE JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE

Kepa Sojo Gil

(UPV/EHU. Universidad del País Vasco)

PALETOS EN LA URBE Y MIGRACIONES EN EL CINE ESPAÑOL

El tema de los movimientos migratorios en el cine español ha aparecido con frecuencia a lo largo de su historia. Ya en 1930, de la mano de Florián Rey, observábamos en *La aldea maldita* cómo gran parte de la población del pueblecito segoviano de Lujan abandonaba la aldea en búsqueda de algo mejor en la capital de España. Esta migración interior de gentes de un mismo país desde el campo a la ciudad se ha repetido con desigual fortuna durante el periodo franquista. Dejando de lado *Surcos*, película que nos ocupa monográficamente en este artículo, donde los campesinos castellanos abandonan el empobrecido campo para buscarse la vida en la capital, en los años sesenta otros filmes mostraron el éxodo rural español, por medio de la inadaptación de los aldeanos venidos de zonas rurales de España a ciudades más desarrolladas, mostrando un arquetipo que ha poblado nuestras pantallas en diversas ocasiones: el paleta, que aparece en filmes de distinto pelaje relacionados no solamente con las migraciones, sino con las visitas de los aldeanos a la ciudad, o mostrando las miserias de los pueblerinos fuera de contexto, como sucedía en las lamentables *Cateto a babor* (1970) o *La ciudad no es para mí* (1966). Este arquetipo de paleta o cateto aparece atisbado en *Surcos*, ya que los pueblerinos que llegan a la urbe son tratados como tales por los urbanitas madrileños¹.

Metidos en pleno desarrollismo se llevaron a cabo otros filmes con movimientos migratorios como protagonistas, pero en este caso los españoles se buscaban la vida en las prósperas Alemania, Suiza y Francia principalmente. Este fenómeno migratorio no fue dejado de lado por el cine español y ya en los mismos sesenta y primeros setenta se realizaron películas como *Vente a Alemania, Pepe* (1971), del destajista Pedro Lazaga, o incluso se citaba la opción de la emigración al país teutón en filmes tan característicos del momento como la obra maestra de Berlanga *El verdugo* (1963), donde el atribulado protagonista se lamenta de su mala suerte

¹ Acerca del paleta y sus variantes, véase (GARCÍA DE LEÓN, 1993).

durante el filme y comenta que debería haberse ido a Alemania a buscarse algo mejor que lo que tenía en España. Este mismo tema, el de los españoles de los sesenta buscándose el sustento en el extranjero, también ha sido objeto de filmes recientes como *Un franco, catorce pesetas* (2006), visión edulcorada de Carlos Iglesias sobre la emigración española a Suiza, o la más atinada *El tren de la memoria* (2005), de Marta Arribas y Ana Pérez, que de manera documental nos enseña la dureza de las situaciones generadas por estos desplazamientos de españoles a otros países en la década del desarrollismo.

Más recientemente, el cine español ha seguido recogiendo en muchas de sus películas los problemas generados por los desplazamientos migratorios. Sin embargo, al convertirse España en país desarrollado de la Europa occidental, nuestro estado se ha transformado en receptor de inmigrantes de diversas partes del mundo, principalmente del Magreb, África subsahariana, Sudamérica y Europa del Este. Montxo Armendáriz e Imanol Uribe ya marcaban el camino de esta nueva visión del fenómeno de la inmigración en España durante la década de los noventa con filmes como *Las cartas de Alou* (1990) o *Bwana* (1996). Del mismo modo, Iciar Bollain nos daba una nueva aportación sobre el tema en la brillante *Flores de otro mundo* (1996). Y es que cada día hay más muestras de cine basado en este problema social de tanta actualidad, que lleva unido al séptimo arte desde prácticamente los tiempos del cine mudo, pero que al no ser objeto principal de este artículo, dejamos de lado tras esta introducción².

SURCOS, PELÍCULA POLÍTICAMENTE INCORRECTA

Surcos es una de las mejores películas de José Antonio Nieves Conde, quizás la más recordada de este director, autor también de otras obras destacadas del cine español del franquismo como *El inquilino* (1957), *Todos somos necesarios* (1956) o *Los peces rojos* (1955). Como es sabido, algunos historiadores han relacionado esta película con el neorrealismo a la española de otros filmes más regeneracionistas que neorrealistas del momento como *Bienvenido Mister Marshall* (1952), de Luis García Berlanga, la anterior *Esa pareja feliz* (1951), del tándem Bardem-Berlanga, u otros filmes del comunista Juan Antonio Bardem como *Muerte de un ciclista* (1955), *Cómicos* (1954) o *Calle Mayor* (1956). De todas estas obras, con la que más coincide es con *Bienvenido Mister Marshall*. No porque en ambas se puedan observar atisbos del cine italiano de postguerra, sino por la ideología falangista desencantada que predomina en la película de Nieves Conde y en la inmortal obra de Berlanga, producida por Uninci, al frente de la cual había varios falangistas como los hermanos Joaquín y Alberto Reig.

² Hay más películas que han tratado este fenómeno desde el punto de vista actual, donde se puede apreciar el choque cultural entre las diferentes culturas que coexisten en España. Algunos ejemplos son: *Amador* (2010), de Fernando León de Aranoa, que muestra la relación entre una cuidadora ecuatoriana y un español de una cierta edad, *Retorno a Hansala* (2008), de Chus Gutiérrez, que incide en la tragedia de los magrebíes y subsaharianos ahogados en el Estrecho de Gibraltar, o *El próximo oriente* (2006), de Fernando Colomo, que presenta desde un punto de vista cómico, la coexistencia de culturas en un barrio popular de Madrid. En el mundo del cortometraje estatal también se ha tratado el tema de la inmigración en cortos como *Machu-Picchu* (2008), de Hatem-Khraiche Ruiz-Zorrilla, o *Panchito* (2009), de Arantxa Echevarría, ambos sobre la problemática de los inmigrantes sudamericanos, *Metrópolis Ferry* (2009), de Juan Gautier, *Estrecho adventure* (1996), de Valeriano López, *La línea del estrecho* (1997), de Javier Gil, *Nana* (2006), de Jose Javier Rodriguez Melcon o *Hiyab* (2005), de Xavi Sala, *Cuando corres* (2010), de Mikel Rueda, sobre la inmigración magrebí en España, y por último *Padam* (2008), de Jose Manuel Carrasco o *Miente* (2009), de Isabel de Ocampo que aluden a los inmigrantes venidos de los países del Este de Europa.

El desencanto del falangismo critica la situación del empobrecido campo hispano que espera ayudas internacionales en vano para salir de la desesperación, *Bienvenido Mister Marshall*, o que ya no aguanta más y hace las maletas para adentrarse en la ciudad e intentar salir así adelante, *Surcos*. En ambos filmes se pone de manifiesto el subdesarrollo del campo y la autarquía económica en que se encontraba España. Mientras en la película de Berlanga, tras la decepción del paso de largo de los americanos, la solidaridad y el esfuerzo cotidiano de los habitantes de Villar del Río, merced al regeneracionismo del filme de inspiración en parte falangista, es la solución básica para la recuperación de la España interior, en *Surcos* el mensaje solidario es más pesimista ya que ni los mismos miembros de la familia Pérez se ayudan los unos a los otros en su deambular cotidiano por el deprimido y tremebundo Madrid de inicios de los cincuenta. Y es que cada uno de los personajes de la película hace la guerra por su cuenta para sacar un jornal. Esa falta de solidaridad que solo encuentra el hermano pequeño en el extrarradio madrileño que se asemeja más al campo que a la ciudad (GÓMEZ GÓMEZ, 2010), contrasta con la visión bucólica y de paraíso perdido que del agro se da de forma idealista desde la película. Y es que la única opción de los Pérez tras el desafortunado desenlace de Pepe es el avergonzado regreso al campo, al lugar que nunca debieron abandonar y que, a pesar de las penurias económicas, es su sitio natural.

LA CIUDAD AGRESIVA. RETRATO DEL DEPAUPERADO MADRID DE LOS PRIMEROS CINCUENTA

En ese sentido es interesante la deprimida imagen que de Madrid se observa en la película y que fue blanco de las críticas para los detractores más recalcitrantes del filme. Los campesinos llegan en tren a Madrid y circulan por Lavapiés, Embajadores y algunas otras de las zonas populistas del sur de la capital de España. Tras montar en un abarrotado metro, llegan a una corrala donde compartirán habitaciones con otros familiares llegados del campo previamente³. Como sucede en este tipo de filmes, los comienzos de los Pérez en Madrid no son fáciles. Se encuentran con un ambiente deprimente que lanzará a los miembros de la familia campesina al paro, el crimen, la prostitución y los trabajos precarios, mal pagados y en condiciones penosas. Esta visión desesperanzadora de la ciudad ya se observaba en *La aldea maldita*, donde la protagonista femenina Acacia (Carmen Viance), abandonaba a su familia y caía en la prostitución, por la dificultad de encontrar un trabajo digno en la urbe. Después la vuelta al pueblo provocaba una deshonra en este personaje, que incluso coquetea con la locura antes de ser perdonada por su marido. El personaje de Tonia, en *Surcos*, que flirtea con el mafioso estraperlista *El Chamberlain*, se hace ilusiones de prosperar en el mundo de la canción, aunque el único interés de su mentor es aprovecharse de ella empujándola al oficio más antiguo del mundo, al ver su escasa valía como cupletista. El fracaso de Tonia en la ciu-

3 Es significativo respecto a la imagen que se tiene de la ciudad desde el falangismo, el texto de Eugenio Montes que aparece sobrepresionado en el comienzo de la película, mientras observamos ese plano de la vía del tren, el surco desde el cual los labriegos castellanos llegaron a la urbe por medio del motor del progreso que no es otro que el ferrocarril. El texto obra de Montes, uno de los fundadores de Falange, dice así: "Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo".

dad, como el del resto de su familia, provoca el vergonzante regreso al campo, como sucedía con el personaje de Acacia en *La aldea maldita*, aunque en esta ocasión la gota que colma el vaso es la muerte de Pepe, propiciada por el contrabando y los chanchullos del *Chamberlain*.

Otra visión depauperada de la ciudad, y concretamente del Madrid de comienzos de los años cincuenta es la que se da en el filme codirigido en 1951 por Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz*. En esta ocasión también se observa el ruidoso Madrid del sur, con sus corralas y habitaciones compartidas, el estraperlo y la picaresca, la humildad de sus protagonistas y los líos en que se meten. No obstante, la visión de la ciudad agresiva es más amable que en el caso de *Surcos*, aunque en este filme se observa también el Madrid de los cabarés, tiendas de lujo en la Gran Vía y restaurantes con carta escrita en francés, para contrastar con la modestia de los humildes protagonistas que han ganado un premio que consiste en disfrutar durante un día de los lujos de la capital para volver a la jornada siguiente a su miserable situación. Si bien, como hemos dicho, la agresividad y el realismo social de *Surcos* no aparecen de esa forma, Berlanga y Bardem muestran la realidad de las clases bajas de la ciudad, algo que no era frecuente en el cine de la época, centrado principalmente en películas de género y espectáculos historicistas de cartón-piedra.

La visión agresiva de la ciudad frente al bucolismo del campo, lugar donde se desarrollan valores universales como el trabajo, la unidad, la solidaridad o el mantenimiento de las costumbres, no solamente aparece en películas sobre la emigración, como la que nos ocupa en este artículo, *Surcos*, u otras citadas como *La aldea maldita* o *Bienvenido Mister Marshall*, donde los humildes paletos, que podrían salir de cualquier cuadro de la etapa segoviana de Zuloaga, trabajan virtudes tan claras como la solidaridad, la nobleza, el arrepentimiento o el perdón. A este respecto, en la pintura costumbrista vasca de inicios del siglo XX observamos como el tema rural está presentado con una amabilidad y un bucolismo que lucha contra la aculturización de las oleadas de inmigrantes venidos al País Vasco desde otras tierras de España y que pueden romper el equilibrio de la tierra a la que han llegado. Esa visión que en la pintura se quería dar del bucolismo rural vasco tiene mucho que ver con la ideología nacionalista relacionada con el centenario PNV (Partido Nacionalista Vasco), y su principal ideólogo, Sabino Arana, que observaba como las oleadas de inmigrantes venidos de varios rincones de España, a pesar de desempeñar los trabajos más duros en las fabricas, eran los responsables de que urbes como Bilbao crecieran de forma desorbitada y se convirtieran en ciudades agresivas, como el Madrid de los cincuenta que tan bien representa la película *Surcos*.

FALANGISMO A ULTRANZA EN SURCOS

Como bien comenta Agustín Gómez Gómez, el sentido falangista de *Surcos* se respira por todos sus fotogramas. En ambas películas se habla del atraso del campo que provoca movimientos migratorios a la ciudad. En *Surcos* el agro solo aparece en los títulos de crédito, pues la película se desarrolla enteramente en la ciudad, pero a él se regresa como algo idílico o bucólico cuando los personajes del filme, principalmente el padre, recuerdan lo bueno del campo frente a la dureza de la urbe donde se dan todo tipo de miserias morales y reales. A comienzos de los años cincuenta, los falangistas estaban desencantados con las directrices que tomaba el gobierno de Franco. Quienes habían sido uno de los soportes del Régimen quedaban relegados a un segundo plano y mostraban su disconformidad con el dictador por medio de manifestaciones culturales como el cine. Ya hemos comentado la adscripción

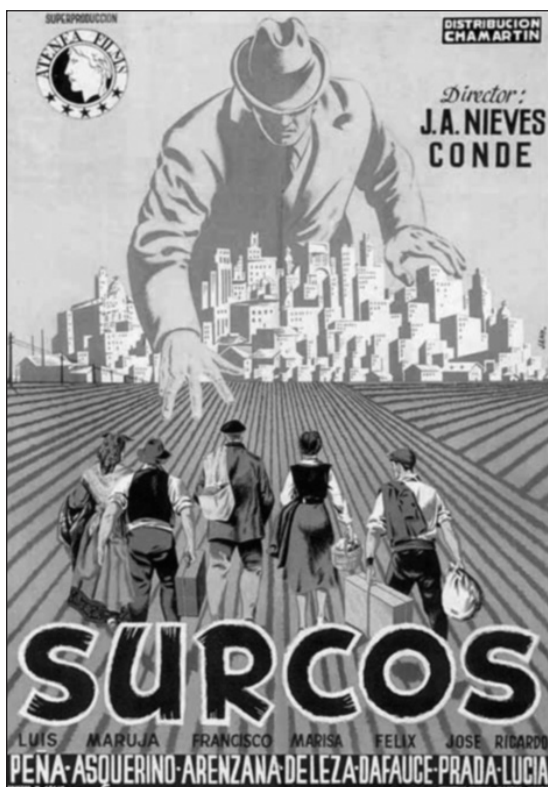
falangista que se observa en algunos de los artífices de *Bienvenido Mister Marshall*, además de la identificación con el comunismo de otros como Bardem o Muñoz Suay. Si bien en el filme de Berlanga el desencanto proviene de dos espacios ideológicos tan antagónicos como son el comunista en la clandestinidad y el falangista en segundo plano, en *Surcos* el sentido ideológico del filme es falangista puro y duro, merced a la militancia en Falange del propio director de la película, José Antonio Nieves Conde, y a su coincidencia ideológica con los argumentistas de la obra, Eugenio Montes y Natividad Zaro, esposa del anterior, así como con el escritor Gonzalo Torrente Ballester, otro de los artífices del filme (CASTRO DE PAZ y PÉREZ PERUCHA, 2003).

Jose Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha se refieren a la existencia de un cine llevado a cabo por falangistas desencantados y nunca a un cine orgánicamente falangista, cuya punta de lanza bien que podía haber sido *Surcos*, aunque Nieves Conde duda de la existencia de este tipo de cine y, aunque ve algo de su añeja ideología en la película, él habla más de cine social que de otra cosa cuando se refiere al filme (2003:150), si bien es evidente que es más aventurado hablar, viendo las últimas investigaciones al respecto de la adscripción falangista de la película, que su vínculo con el neorrealismo italiano, estilo con el que coincide, según José Enrique Monterde, al presentar algunos temas candentes del momento o aspectos incómodos de la España de los cincuenta, como la inmigración del campo a la ciudad, el mercado negro, el desempleo o la prostitución femenina con voluntad neorrealista, pero sin pasar de cierta intensidad melodramática y con todas las coartadas ideológicas imaginables (MONTERDE, 2009: 247-248). Además, respecto al neorrealismo hay un par de alusiones a esta corriente cinematográfica como moda en la película, cuando el *Chamberlain* propone a su querida ir al cine a ver una "película neorrealista" de esas que muestran realidad social y que tan de moda están. La mujer, al volver del cine le responde que no le ha gustado la película porque no le agrada ver las miserias de la gente.

Al respecto de la adscripción del filme al neorrealismo, este debate parece superado gracias a las aportaciones de Agustín Gómez Gómez o Alejandro Montiel. El primero afirma que la relación entre el filme de Nieves Conde y la corriente cinematográfica italiana fue propuesta por García Escudero (GÓMEZ, 2010: 79-117), mientras que Montiel adscribe más el filme a una variante del cine negro norteamericano, que al propio neorrealismo (2000: 55), quizás por lo exagerado de algunos momentos del filme que rayan en lo grotesco. El mismo Nieves Conde ha dicho en alguna ocasión que no intentó hacer una película a lo neorrealista, sino que la inspiración para llevar a cabo la obra provenía del mundo cervantino (LLINÁS, 1995: 85). De todos modos, son interesantes también los comentarios de Carlos F. Heredero sobre la posible adscripción de la película al movimiento trasalpino. Este investigador define *Surcos* como el modelo más acabado de neorrealismo a la española levantado y sustentado sobre un edificio no-neorrealista, incluyendo al filme dentro de lo que él llama películas relacionadas con el neorrealismo como moda (1993: 295).

EMIGRANTES EN TIERRA EXTRAÑA. UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE LOS PERSONAJES Y LOS AFICHES DE *SURCOS*

Volviendo al tema principal que nos atañe en este artículo, que no es otro que la emigración y el caso concreto de la película *Surcos*, vamos a referirnos a continuación a los principales personajes del filme, los campesinos que, hartos de morir de hambre en el campo,



cogen las maletas y se plantan en la ciudad. Ya hemos hablado al principio de este artículo sobre el arquetipo de paleta presente a lo largo de la historia del cine español, y ejemplificado en *Surcos* (GARCÍA DE LEÓN, 1993: 323).

Antes de hablar de los personajes del filme, queremos comentar un aspecto interesante de la obra sobre el que no ha reparado casi nadie y que se refiere a uno de los afiches oficiales del filme, principalmente al concebido para la exportación al extranjero, donde observamos dos partes claramente diferenciadas. En la inferior, caminando por un campo labrado lleno de surcos, la familia Pérez, de espaldas al espectador, camina con sus bártulos hacia la ciudad. La parte superior del cartel muestra una urbe de rascacielos apelonados y tras ella, como si de King Kong o Godzilla se tratara, un tipo trajeado con aspecto de gánster de cine negro al que no vemos la cara, abalanza su mano derecha sobre los pobres labradores que, irremisiblemente serán engullidos por la ciudad, tragados por el gigante amenazante y regurgitados de nuevo y expulsados al campo en el caso de que sobrevivan. El afortunado afiche es obra de Jano, Francisco Fernandez Zarza, uno de los mejores ilustradores de carteles de cine y publicidad de la España de Franco⁴. A diferencia del más acertado cartel decidido para la exportación del filme, el afiche pensado para el consumo interno español, también obra de Jano, es menos explícito y se centra en una de las tramas que sucede a uno de los protagonistas, Pepe, que es la relacionada con el contrabando y el estraperlo. En el poster observamos en la parte inferior un camión en el que un hombre dispara a otro y en la superior, junto a un

⁴ Sobre Jano véase GARCÍA RAYO, A. *Las estrellas del cine español vistas por Jano*. EGEDA. Madrid 2005. Si bien es cierto que el libro es interesante, al presentar ilustraciones de Jano de los mejores actores de la historia de nuestro cine, estaría mejor escribir una obra de mayor empaque sobre los carteles del gran ilustrador, que dejase a Jano en el lugar que se merece.

fondo azul nocturno, una sombra amenazante y negra que alude explícitamente al personaje del estraperlista, el *Chamberlain*, ya que lleva su bastón. En esta ocasión, el significado de la amenaza que se cernía sobre los campesinos del otro cartel se torna en uno de los episodios del filme que bien puede relacionarse con el cine negro americano, más que con el pretendido tono social realista que posee la cinta⁵.

En lo que respecta a los personajes de la película, tenemos por un lado a la familia de aldeanos que llegan al inhóspito Madrid de comienzos de los cincuenta y que son el padre y la madre de la familia Pérez, (José Prada y María Francés) y sus tres hijos, el mayor Pepe (Francisco Arenzana), que conoce algo la ciudad por haber hecho la mili en Madrid, y los dos hijos menores Manolo (Ricardo Lucía) y Tonia (Marisa de Leza). Entre los personajes que encuentran los Pérez en su camino se hallan Pili (María Asquerino), la prima que propicia el viaje de los paletos y se lía con Pepe, y los villanos de la obra, el mafioso estraperlista don Roque, el *Chamberlain* (Félix Dafauce) y su lugarteniente y rival de Pepe, el *Mellao* (Luis Peña)⁶.

En cuanto a los personajes masculinos, dentro de los emigrantes destacan las dificultades de los tres por buscar trabajo. El padre llegará a ser considerado un inútil por la madre y será relegado a las tareas domésticas ante la imposibilidad de encontrar sustento. La avanzada edad del hombre y su formación eminentemente agraria impiden que pueda encontrar un trabajo apropiado en la urbe y ni como vendedor ambulante ilegal de golosinas, ni como obrero en una fundición podrá aguantar el ritmo infernal de la fábrica, con lo cual la vuelta a casa y la nueva humillación de regresar a las tareas domésticas será una constante en el filme, recordándonos la historia del padre de *Surcos* a las degradaciones que sufría el cansado portero de hotel de la mítica obra maestra del kammerspielfilm, *Der letzte Mann* (*El último*, 1924), de Murnau⁷.

En lo que concierne a Pepe, éste busca la manera más fácil de ganar dinero que es poniéndose al servicio de don Roque, para así arrebatarse a Pili al *Mellao*, dormir con ella en "pecado mortal" y tirar para adelante, a pesar de hacerlo al margen de la ley⁸. Las tramas relacionadas con Pepe entroncan claramente con el cine negro y la intención moralizante del filme nos dice que "quien mal anda mal acaba", con lo cual tras múltiples vicisitudes Pepe muere traicionado por el *Chamberlain* y su fallecimiento supone el detonante de que los paletos regresen avergonzados a su pueblo.

El caso de Manolo es el que tiene mala pinta en un principio, pero es el único que acaba algo bien, ya que tras intentar buscar todo tipo de trabajos y ser despreciado por la familia, es acogido por unos titiriteros, padre e hija, que viven en los suburbios de la ciudad. Le acogen como a un hijo y recuperan las costumbres solidarias que predicaba el falangismo respecto a

5 Parecido a este cartel es el afiche del filme *Le salaire de la peur* (*El salario del miedo*, 1953), de Henri-Georges Clouzot, con la diferencia que en este caso la aparición del camión en el póster se justifica por ser uno de los ejes de la narración, a diferencia de lo que ocurría en *Surcos*, donde es un elemento de una de las subtramas de la película.

6 Los malos de la película salen indemnes y sin castigo, algo que molestó a la moralidad del tiempo de la película. Mientras el *Mellao* estaba inspirado en un capitoste de la zona de Embajadores que conocía Nieves Conde, al *Chamberlain* le intento dar un aire distinguido y refinado alejado de la chusma que tenía a su servicio.

7 En esta película el portero de un gran hotel de los años veinte era relegado al indigno trabajo de empleado de los lavabos.

8 No hablaremos en este artículo de la moral imperante en la película y la ideología ultra católica que acompaña el desarrollo de la misma, ya que otros lo han hecho con tino en diversas ocasiones.

la pureza de las comunidades rurales y que se puede asemejar en parte a los núcleos agrarios por su lejanía del centro de la ciudad (GÓMEZ, 2010).

Las mujeres de la familia campesina tampoco salen bien paradas. La hija pequeña, Tonia, tiene pocas soluciones para salir adelante: servir, ser dependienta y poco más. El problema se suscita cuando el *Chamberlain* la conoce y la lleva de sirvienta a su casa, con el único objetivo de beneficiársela o inducirla a la prostitución. Aprovechando la afición que la joven tiene por cantar, el rufián de don Roque promete a la muchacha una actuación musical en el teatro de La Latina y una incipiente carrera artística. La cabeza de la chica se llena de pájaros y cuando lleva a cabo su número musical bajo el nombre artístico, muy atinado, de *Tonia la campesina*, el propio *Chamberlain* ha contratado a unos alborotadores para que echen por tierra el espectáculo de la joven y aboguen a esta, animada por su mentor, a entrar en una espiral de desesperanza que puede conducirlo al oficio más antiguo del mundo.

El caso de la madre tampoco es optimista. En una solución de matriarcado administra los jornales que traen todos a casa despreciando la "inutilidad" de su marido o la mala suerte de Manolo y haciendo como que no se entera de los tejemanejes de Pepe que duerme junto a Pili en la misma cama, ante la oposición católica del padre que debe ceder obligado por las circunstancias. Del mismo modo, ante la llegada de dividendos por la relación de Tonia con el *Chamberlain* también permite que su hija entre en el mundo de la farándula. No obstante, todo el chiringuito que ha montado la progenitora de los Pérez se viene abajo a partir de la desaparición de Manolo, el fracaso de Tonia y por supuesto la muerte de Pepe, con lo que el padre aprovechara para pegar una paliza a su mujer poniendo las cosas en su sitio, dentro de un clima machista y misógino que inunda la película y que era frecuente en el cine del momento. Algo parecido sucedía, salvando las distancias, con el papel que desempeña la mujer en *Bienvenido Mister Marshall*⁹, y que nos mostraba féminas supeditadas al hombre, como sucede en *Surcos*, a pesar de la rebelión temporal de la madre, a los devaneos de Pili, objeto de deseo de los quinquis de la obra, Pepe y El Mellao, o la empanada mental de Tonia, que aspira a ser la niña de los ojos del *Chamberlain*, o ser otra Pili o asemejarse a la amante de don Roque. En fin, que la humillación de los campesinos a lo largo del filme es grande, pero en el caso de las mujeres es doble, a causa de su condición femenina.

ALGUNAS SECUENCIAS DESTACADAS

Para finalizar este estudio vamos a comentar algunas de las secuencias más destacadas de la película, a sabiendas de que muchas de ellas han sido objeto de análisis en trabajos anteriores. Sin embargo, creemos que lo más apropiado es finalizar este artículo sobre *Surcos* comentando el comienzo y el final del filme y una secuencia del medio de este largometraje.

En lo que concierne a la secuencia inicial, en la pantalla aparece un campo labrado con los surcos que simbolizan por un lado las dificultades de la vida y que preceden a un plano en el cual seguimos viendo los créditos mientras observamos desde el tren, como un surco mayor que es el ferrocarril se asemeja al progreso y lleva a nuestros protagonistas a la ciudad y supuestamente a una vida mejor. El tren atraviesa los campos castellanos glosados por los noventayochistas y la intensa música de Jesús García Leoz nos hace pensar que estamos

⁹ Las dos principales mujeres que aparecían en *Bienvenido Mister Marshall* eran la tonadillera que esta vista como una guapa joven que no sabe articular dos palabras seguidas, y la maestra que es una solterona gafosa que se va a quedar para vestir santos, según Berlanga.

ante un filme presumiblemente dramático. Un tren que llega a Madrid se cruza con otro que lleva el camino contrario. Posteriormente, aparece sobrepresionado el texto ya comentado con anterioridad de Eugenio Montes, y el tren se detiene en la estación de Atocha. Los campesinos descienden del vagón y la megafonía de la estación cita el convoy proveniente de Valladolid y Salamanca, procedencia probable de nuestros labriegos. Un plano detalle nos muestra una cesta con gallinas. Los cinco personajes caminan por la estación. Siempre emplea Nieves Conde un travelling en ligero contrapicado y planos muy cerrados para acentuar la sensación de opresión y angustia que la urbe puede provocar en los paletos. Un incidente con un empleado de Renfe que lleva maletas en un motocarro es la tarjeta de presentación de la ciudad para nuestros aldeanos. El empleado llama burra y tonta a la madre de los Pérez y Pepe se justifica ante el grosero trabajador diciendo que su madre es de pueblo. Es el comienzo de una aventura humillante que continua en el metro. La ciudad está llena de ruido y los pertrechados campesinos toman el suburbano para dirigirse a casa de sus familiares. En el metro la situación es aún peor que en la estación de ferrocarril al ser hora punta. Los planos son asfixiantes. El general muestra un vagón repleto de gente gritona que increpa violentamente a los pueblerinos. Los planos más cerrados dan más sensación de ahogo que los de la estación. Los planos detalle de las gallinas sacando la cabeza de la cesta provocan la hilaridad del resto de viajeros. La salida de los paletos del metro en el populoso barrio de Lavapiés nos vuelve a mostrar planos muy cerrados con poco aire y unos edificios que parecen caerse sobre los protagonistas¹⁰. Tras preguntar a un policía por la casa de la Engracia, que es adonde se dirigen, llegan a una modesta corrala llena de gente, pero antes ya empiezan a opinar sobre la ciudad. En la corrala, Nieves Conde coloca la cámara dentro de la misma y la llegada de nuestros amigos se mezcla con el bullicio de la gran cantidad de niños que corretean por ahí y del jaleo que hay en el lugar, ya que muchas vecinas discuten acaloradamente a gritos sobre diversas cuestiones¹¹. Llegados a la puerta de la casa de la Engracia hay dos detalles que merecen ser destacados. El primero es que el padre, ante lo que está viendo comenta que no le parece un palacio el lugar donde se encuentran. El otro es la trampa en la que caen los aldeanos, a los que vemos tras la reja de una escalera que paradójicamente se asemeja a una cárcel que va a engullir a sus nuevas víctimas¹². Una nueva humillación se cierne sobre nuestros catetos, ya que unos gamberros les robarán las gallinas, no sin antes reflexionar sobre la venida de los aldeanos a la urbe, como si ellos fuesen mejores que los labriegos. Finalmente, se produce el hurto de las gallinas que son arrojadas por la corrala para deleite de la multitud de niños que muestran un subdesarrollo y una depauperación agobiante. Este comienzo del filme es una declaración de intenciones por parte de los artífices de la película e introduce al espectador de manera certera en el relato.

10 El tono realista de *Surcos* contrasta con la imagen agobiante que Murnau presenta en la ya citada *El último*, donde por medio de la distorsión muestra unos edificios que parecen abalanzarse sobre el protagonista. Similar efecto es experimentado por el director alemán en su filme anterior *Phantom* (1922).

11 Para dar mayor verosimilitud al agresivo Madrid que se encuentran los atribulados aldeanos, la película fue rodada casi en su totalidad en escenarios naturales, siendo una excepción la filmación de la corrala, construida en estudio, que dio a Nieves Conde una gran libertad para experimentar con la cámara y rodar planos inverosímiles.

12 De nuevo la referencia a *El último* es innegable, ya que en el filme de Murnau en la secuencia que el portero es relegado a su nuevo puesto, aparece tras una ventana que se asemeja a una reja de la cárcel que le hace imposible escapar de su destino. En el filme que nos ocupa la barandilla teje una tela de araña de la que difícilmente escaparan los Pérez.

Se podría analizar más secuencias de la obra, ya que ningún momento del filme tiene desperdicio. No obstante, y antes de aludir al final de la película es preciso comentar la secuencia en que el padre de los Pérez consigue trabajo en una fundición. En esta escena se pone de manifiesto la incapacidad del progenitor de la familia para llevar a cabo un trabajo para el que no está preparado por edad y por su formación agraria y con el que fracasa estrepidamente y es relegado a las engorrosas y humillantes, para un hombre de aquella época, tareas domésticas. La secuencia comienza con Tonia que llega a la casa con una carta dirigida al padre en la que se le ofrece un trabajo en una fundición. En un arrebatado machista intenta emanciparse de su papel secundario en la casa diciendo a su esposa que tiene trabajo de hombre y que el mandil se lo va a poner ella de ahora en adelante. Llegados a la fundición, observamos un plano general de la misma que da paso a una alternancia plano contraplano en que el capataz recibe escéptico al padre, ya que con su experiencia y edad será difícil que pueda rendir convenientemente. Acto seguido, vemos al hombre trabajando con una carretilla. En un bonito travelling lateral la cámara nos introduce en la fábrica y observamos el trabajo allí desempeñado. Los golpes de los martillos, el fuego y otros detalles nos sitúan en un infierno para el señor Pérez¹³. El ritmo es frenético y poco a poco se va acentuando con el montaje y con el empleo del principio de colisión de Eisenstein. Los planos cada vez son más breves y nos muestran el semblante cansado del labriego, combinado con detalles de los trabajadores, y con el asfixiante calor de la fundición. Finalmente, el campesino debe sujetar una pieza de hierro que es golpeada con una maquina y cada golpe que recibe el tocho parece que es encajado por el padre de los Pérez, quien no puede seguir el ritmo del trabajo y finalmente se marea abatido por los golpes de la dura labor industrial. En ese posible homenaje a Eisenstein y a una de sus obras más destacadas *Stacha (La huelga, 1925)*, Nieves Conde finaliza la secuencia con la expulsión del trabajador que, humillado en el siguiente plano ha recuperado su trabajo de fríegaplatos en la casa, recordándonos esta degradación a la sufrida una vez más por el portero de la película *El último*, de Murnau¹⁴.

Por último, la secuencia final del filme también es significativa respecto a las intenciones de Nieves Conde y los artífices falangistas del largometraje. Un largo travelling recorre el cementerio donde se está llevando a cabo el funeral de Pepe. El féretro es introducido en la fosa, otro surco abierto en la tierra donde se entierran las esperanzas de los emigrantes y la vida de uno de ellos. El padre coge un puñado de tierra, la huele y la muestra a la madre y a Tonia diciendo que hay que volver al campo. La madre y la hija están avergonzadas y piensan que la gente se va a reír de ellos, a lo que el cabeza de familia dice que con vergüenza o sin ella hay que regresar. Tras besar de nuevo la tierra, la arroja sobre el ataúd de Pepe y en un fundido observamos de nuevo los surcos del campo y una panorámica del agro sobre la que aparece el FIN del filme. Desgraciadamente, la censura prohibió un final más redondo que había concebido Nieves Conde, que suponía una vuelta al principio y ese efecto de bucle respecto al concepto de la película. La familia Pérez volvía a la estación de Atocha y allí se cruzaba con otra familia procedente del campo y a los que esperaban todas las calamidades

13 La bajada al infierno del padre en la fundición, que se asemeja a las calderas de Pedro Botero, se puede comparar con la bajada al reino de Hades que sufre el atribulado conserje de la ya citada *El último*. En este caso el descenso es físico, ya que los lavabos se encuentran en el sótano. En el caso de *Surcos* el infierno representado es más real.

14 Véase ZUMALDE, 1997. Inmanol Zumalde compara la secuencia de la fundición con la escena de la fábrica de *Europa 51* (1951), del director neorrealista Roberto Rossellini.

que los Pérez ya habían padecido en Madrid. Además, Tonia se escapaba del tren y volvía a la urbe para probablemente caer en la prostitución o en algo peor (CASTRO, 1974).

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, Antonio (1974), "Entrevista a José Antonio Nieves Conde", en *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, pp. 264-265.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Julio PÉREZ PERUCHA (2003), "Conversación con José Antonio Nieves Conde", en *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Ourense, Caixa Galicia, pp. 149-151.
- GARCÍA DE LEÓN, M^a Antonia (1993), "Los personajes rurales en el cine español (Historia y sociología de un arquetipo rural: La figura del paleta)", *Actas del IV Congreso de la AEHC*, Madrid, Complutense, pp. 323-332.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2010), "Campo e ideología en la ciudad de Surcos de Nieves Conde", en P. POYATO (ed.), *Clásicos del cine rural español*, Córdoba, Diputación, pp. 79-117.
- HEREDERO, Carlos F. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Madrid, Filmoteca Española.
- LLINÁS, Francisco (1995), *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, Valladolid, Seminci.
- MONTERDE, José Enrique (2009), "Continuismo y disidencia", en R. GUBERN et alii, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 247-248.
- MONTIEL, Alejandro (2000), "La hija del titiritero. Una lectura parcial de Surcos", en José Luis CASTRO DE PAZ y Julio PÉREZ PERUCHA, *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense, Festival de Cine de Ourense.
- ZUMALDE, Inmanol (1997), "Surcos", en Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 295-296.