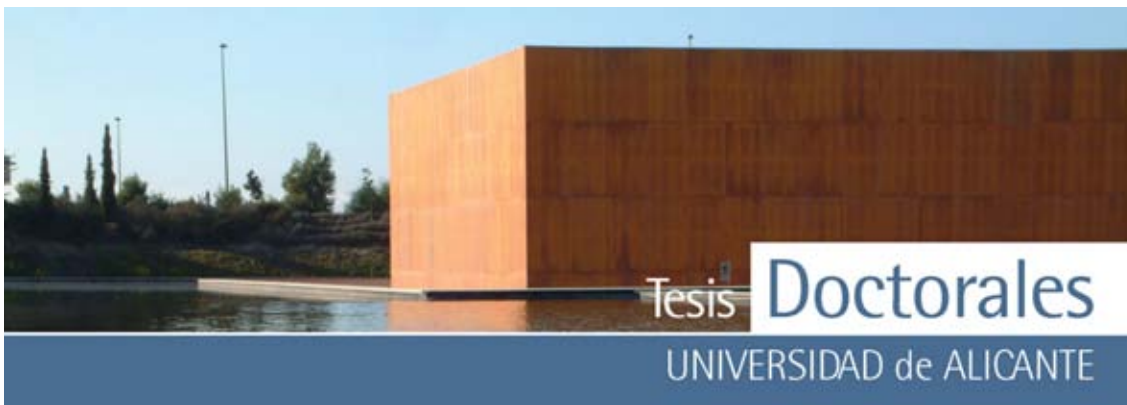


## SURCOS

### Ficha técnica

<b>Director</b>	José Antonio Nieves Conde
<b>Producción</b>	Atenea Films (España).
<b>Guión</b>	Basado en una idea de: Eugenio Montes José Antonio Nieves Conde Gonzalo Torrente Ballester Adaptación y diálogos: Natividad Zaro
<b>Fotografía</b>	Sebastián Perera
<b>Montaje</b>	Margarita Ocho
<b>Música</b>	Jesús García Leoz Canciones: "Cantares de la luna", letra de Manuel Mur Oti "Mantón verbenero", letra de José Vega música de ambas canciones: Jesús García Leoz
<b>Intérpretes</b>	Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Lucía, Ricardo, José Prada, Félix Dafauce, María Francés, Marujita Díaz, Carmen Sánchez, Montserrat Carulla, Manuel de Juan, Merche Mar, Francisco Bernal, José María Martín, José Villasante, Félix Briones, Ramón Elías, Casimiro Hurtado, Chano Conde, José Guardiola, Angel Córdoba, Rafael Calvo Revilla, José Sepúlveda, Pilar Sirvent, Juan Cazalilla, Pedro Peña, Mercedes Sillero
<b>Duración</b>	100 minutos
<b>Fecha producción</b>	1950
<b>Exteriores</b>	Madrid



## SINOPSIS

Con fecha 10 de enero de 1951 la Dirección General de Cinematografía y Teatro<sup>259</sup> concede el permiso de rodaje al guión presentado por la productora Atenea Films, S.L. cuyo título inicial era "*Surcos en el asfalto*", en el cuadro técnico aparece como autor del argumento Eugenio Montes, Embajador de España en Portugal, falangista de alto rango, académico y amigo personal de José Antonio Primo de Rivera y también personaje discutido por la cúpula dirigente falangista.

El título original ponía un mayor énfasis en la idea principal que pretende transmitir la película: la gran ciudad no es lugar para el campesino. El título ha sido una de las cuestiones que ha suscitado variadas interpretaciones, y sobre el que se han dado explicaciones de todo tipo; pero si atendemos a la propuesta original, *Surcos en el asfalto*, tenemos más elementos para conocer el sentido que encierra. Queda explicado en la escena en la que el padre de familia en busca de trabajo y acude a la oficina de colocación, cuando el funcionario le pregunta sobre su profesión, éste solo puede contestar "*labrador*", a lo que el funcionario riendo le pregunta "*¿Dónde vas a labrar? ¿en el asfalto?*".

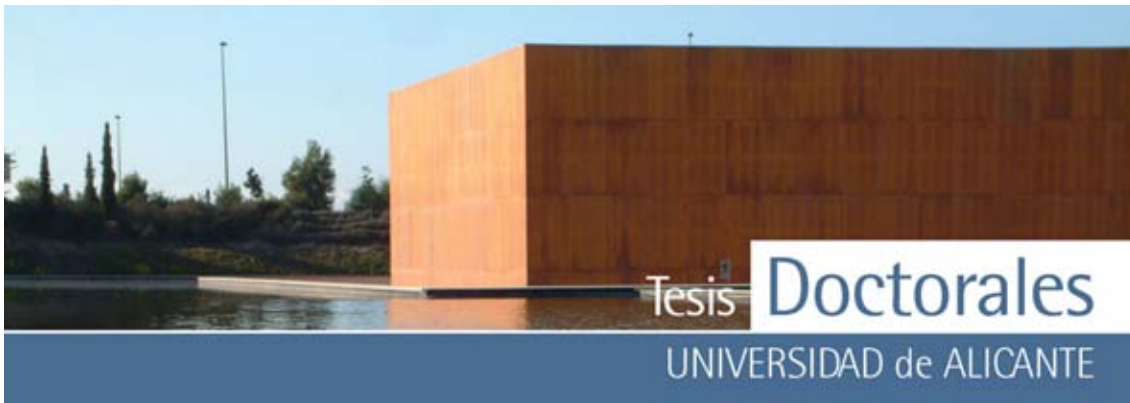
Según Fernando Méndez-Leite: "*Surcos sigue siendo una película clara y dura, en la que se habla del problema agrario, del estraperlo a pequeña y gran escala [...], de las colas para obtener empleo, de las condiciones inhumanas del trabajo industrial, del problema del hacinamiento por las condiciones de la vivienda, de la explotación de los débiles e ignorantes por los poderosos y los advenedizos, de la compraventa de mujeres y de algunas cosas de similar interés social y humano*"<sup>260</sup>.

Aunque en declaraciones de José María García Escudero, Director General de Cinematografía en 1951, señale que "*decir, Surcos, es referirse, no sólo a quien la realizó, sino al director*

---

<sup>259</sup> Expediente de censura número 17284, Archivo de la Administración del Reino de España, Alcalá de Henares.

<sup>260</sup> MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *El cine español en cien películas*, Editorial Guía del Ocio, Madrid, sin fecha (años ochenta), referido en Llinas, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid, SEMINCI, 1995, p. 48.

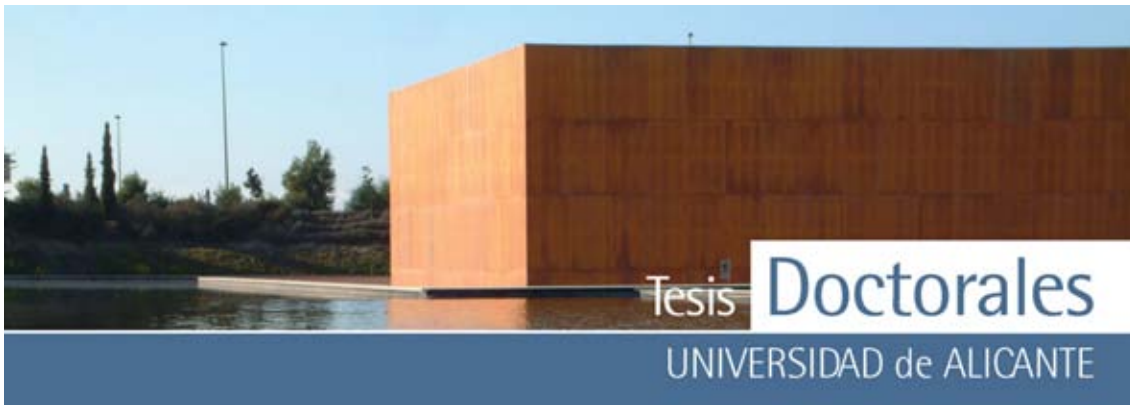


*general que la autorizó, premió y defendió, es decir, yo.*<sup>261</sup>, debemos de tener en cuenta que el apoyo decidido a la película que le presta García Escudero se hace una vez que rodada la película, se presenta ante la Junta de Calificación para recibir la categoría con la que se exhibiría la película, que en este casoó fue la de Premio Nacional, es decir, la mayor posible y la que permitía una financiación asegurada a la misma. Este apoyo de García Escudero a la película es según Román Gubern<sup>262</sup> el motivo fundamental de su cese un año más tarde. El camino anterior al rodaje, pese a las dificultades que se le plantean parece una apuesta decidida por una parte de la Falange, la más ortodoxa, para mantener vivas algunas de las consignas que les hicieron prestar sus apoyos a la rebelión militar que acabó con la legalidad vigente de la Segunda República Española.

---

<sup>261</sup> GARCÍA ESCUDERO, José María: "Más allá de Surcos", prólogo a LLINÁS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde, El oficio del cineasta*, Valladolid, SEMINCI, 1995, p.11.

<sup>262</sup> GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1939-1975)*, Barcelona, Ediciones Península, 1981, p.130.



## 1. Morfología de la ciudad representada

### 1.1. Localizaciones

Surcos se rodó en los alrededores de Atocha, Lavapiés y Legazpi, prácticamente en todo el barrio de Embajadores. La idea de que la película fuera un documento sobre el Madrid de los años cincuenta está presente en la manera de rodar la ciudad, no solo como un decorado, sino como un personaje más de la trama. La ciudad es la que confiere el carácter a los personajes, los modifica, los vuelve malvados, los sitúa frente a una realidad más poderosa que sus propias voluntades, hiperboliza las maldades individuales, y, es ejemplo de perversión para aquellos que caen en las redes de la delincuencia con facilidad.

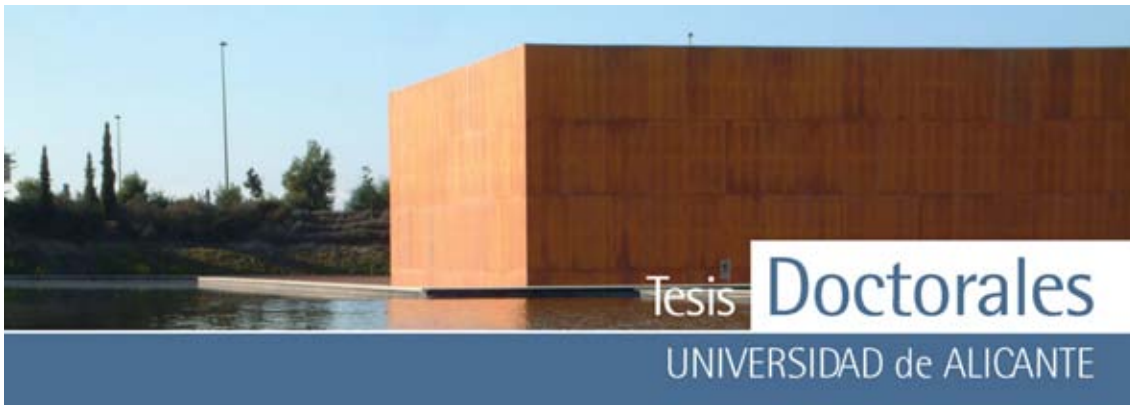
También se nos ofrece un ejemplo claro de poblado de autoconstrucción, que aparece perfectamente ilustrado en la película. Es el lugar donde viven Rosario y su padre el titiritero. Son casas de reducida altura, con unos cinco metros de fachada, encalada. Presentan una ordenación y parcelación ortogonal muy regular, los suelos son de tierra, tanto en el exterior como en el interior, hay fuentes de agua comunales donde se proveen los habitantes del poblado. Las casas tienen solo dos estancias, el comedor y una habitación. No existe ninguna referencia a cual era su emplazamiento original, ni tampoco el director recuerda donde se rodaron estas escenas.

### 1.2. El entorno

Si tenemos en cuenta la filiación falangista de todos los responsables de la elaboración del guión obtendremos una idea clara de cómo se recrea un entorno que pueda ejemplificar su idea de ciudad. Para la Falange Española la sociedad española debería organizarse siguiendo la máxima de José Antonio Primo de Rivera<sup>263</sup> *"El Imperio, era la unidad de destino en lo universal, en lo cultural; la región*

---

<sup>263</sup> Ver escritos de José Antonio Primo de Rivera. Ver también Martín, R., "La contrarrevolución falangista", *Ruedo Ibérico*, París, 1971.



*unidad de destino en lo histórico; y la comarca, unidad de destino en lo geográfico'*. Esto se traducía en un concepto de jerarquización de la actividad tanto económica como social del estado. Es decir, las ciudades no eran núcleos en los que se desarrollaba toda la actividad, con primacía de la industria sobre las actividades primarias, sino que, la actividad en éstas estaría vinculada a los procesos de las poblaciones rurales cercanas. Las ciudades no debían de crecer incontroladamente sino que el crecimiento de la población conllevaría la fundación de nuevos núcleos poblacionales adecuando su función dentro de las necesidades de las comarcas.

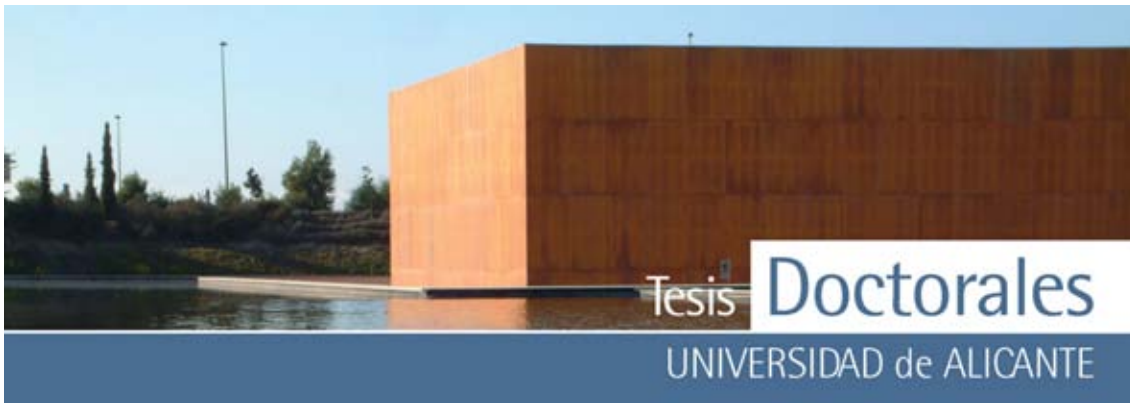
En este modelo de sociedad falangista la población está ligada a su lugar de nacimiento y ejerce su actividad vital atendiendo a la función asignada a su núcleo de procedencia, dentro de una distribución de las actividades, que por motivos históricos o geográficos conviene a la colectividad, comarca, región e imperio.

Según las teorías de urbanismo falangistas, cada ciudad ha de tener su función, que se ejerce en relación con el resto de núcleos vecinos. El crecimiento poblacional de cada una no debe entorpecer o variar esta función. Cuando la ciudad llega al tope de sus posibilidades de habitabilidad, no debe de seguir admitiendo población, que por otro lado despuebla zonas que quedan sin efectivos para cumplir su misión. Los crecimientos vegetativos deben de dirigirse hacia poblaciones de nueva construcción. Un modelo sería el descrito por Carlos Sambricio<sup>264</sup> de pequeños poblados autosuficientes, constituidos por viviendas unifamiliares con huerto que puedan servir para albergar la mano de obra de la capital sin que existiese de hecho una relación con el casco urbano.

Para un gran número de familias emigradas del medio rural, se da un empeoramiento en sus condiciones de habitabilidad, ya que en el campo disponen de una vivienda cómoda y amplia, por la que no suelen pagar más de 300 pesetas al año, mientras que en la ciudad han de pasar, o bien por la chabola, o la habitación realquilada, o como en este caso ocupar parte la vivienda de algún familiar, pagando en el mejor de los casos 120 pesetas mensuales. En frase de Manolo, el hijo menor de la familia cuando entran en el inmueble, *“¿Esta es la casa de la señora Engracia? No es precisamente un*

---

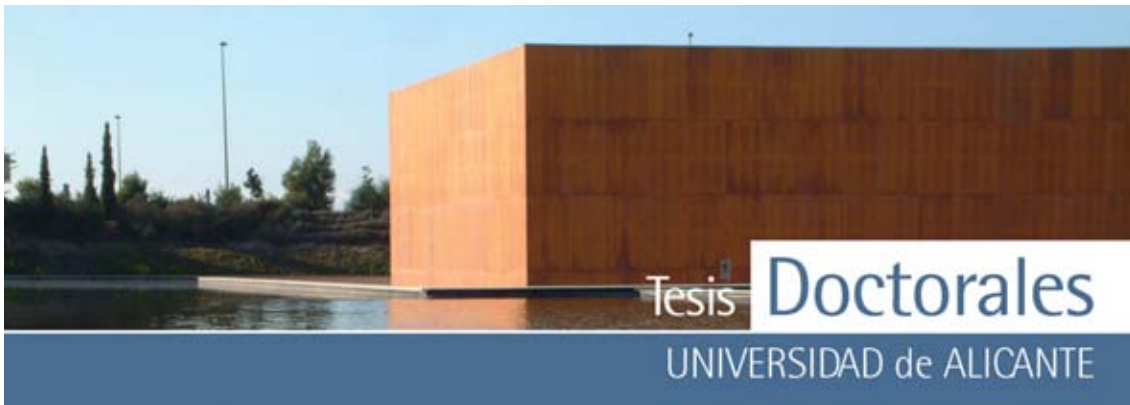
<sup>264</sup> SAMBRICIO, Carlos: “Por una posible arquitectura falangista”, *Arquitectura*, número 199, abril 1976, p.54.



*palacio*. Doña Engracia les cede lugar en su casa, una vivienda en una corrala humilde, a cambio de un alquiler.

### 1.3. Elementos identificativos de la ciudad presentes en las imágenes

No aparecen ninguna de las imágenes características de Madrid. Si existen localizaciones fácilmente reconocibles, pero no se trataba de mostrar un Madrid atractivo, sino todo lo contrario. La Plaza de Lavapiés, la Estación del Norte o la Plaza de Atocha son enclaves conocidos de la ciudad, pero no son normalmente utilizadas para significarla.



## 2. Análisis de los hechos geográficos subjetivos

### 2.1. Comportamientos de individuos o grupos

#### 2.1.1. Personajes protagonistas

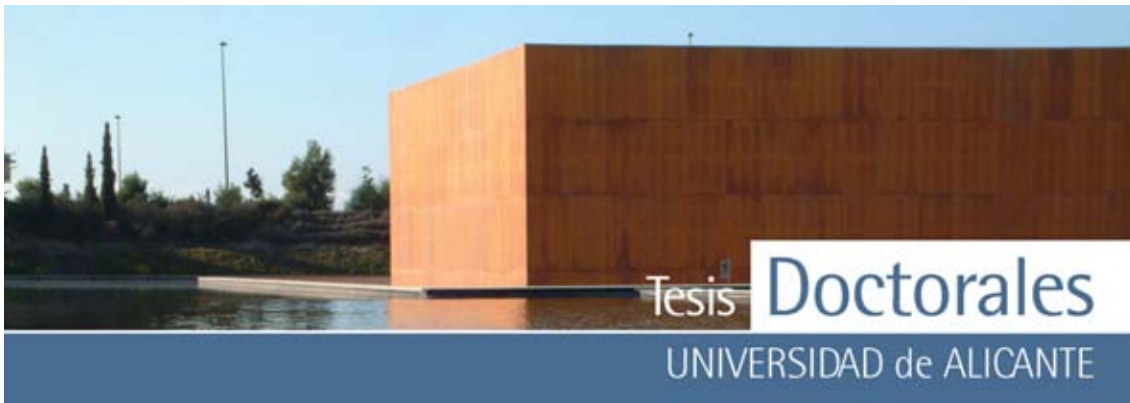
El **padre de la familia**, todo su anhelo es conseguir trabajo, cuando por fin es contratado, recobra su autoestima y "*tiene un trabajo de hombre*". La colocación es como peón en una fábrica. A priori, el trabajo en la fábrica resulta atractivo para el inmigrante, ya que supone trabajo fijo y bajo techo, condiciones muy distintas de las que encuentra en el campo. Es la colocación ideal para las perspectivas de trabajo que puede querer cualquier individuo salido de las difíciles condiciones que impone las labores agrícolas. Pero en esto también la película intenta el desmontar esta imagen positiva del trabajo en la industria.

Tras una jornada de trabajo agotadora, en la que le resulta imposible seguir el ritmo que impone la fábrica, sintiéndose solo y sin ninguna relación con el resto de los compañeros, sufre un desmayo y pierde su trabajo. La pérdida de empleo sume al padre en una depresión, en la que el individuo deja de ser el cabeza de familia, a favor de su hijo, que con actividades delictivas procura el sustento.

Después de esta oportunidad desperdiciada, vuelve a casa a encargarse de las labores del hogar propias sólo de las mujeres en los años cincuenta.

Otras experiencia negativa es la secuencia en la que intenta dedicarse a la venta callejera y por ingenuidad acaba regalando todas las golosinas a los niños que le engañan fácilmente. Se le presenta como un personaje con connotaciones positivas, ya que es comprensivo con sus hijos, huye de la delincuencia y presenta unas categorías morales altamente valoradas en la época.

La **madre**, y en general casi todos los papeles femeninos, exceptuando a Rosario la novia de Manolo, se presentan negativos. La madre no comete ningún tipo de delito, pero ve con buenos ojos



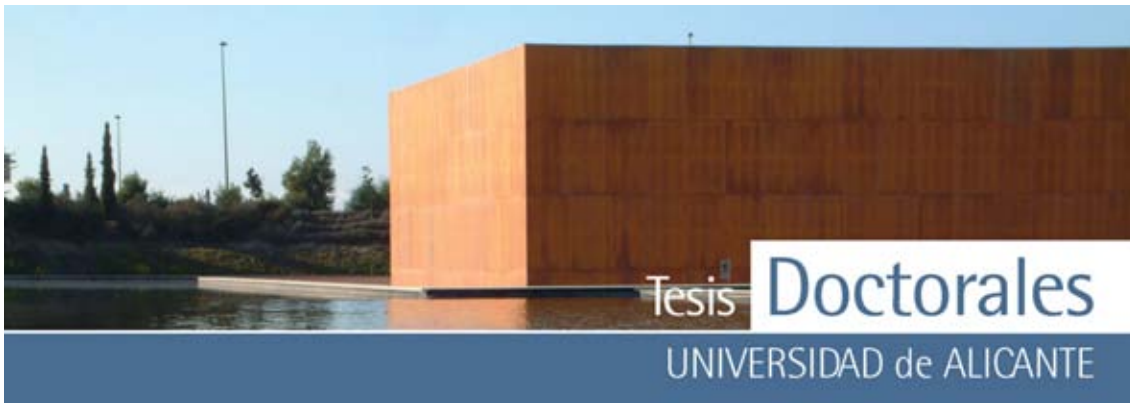
la forma delictiva en la que su hijo Pepe parece ir prosperando en la ciudad, según Augusto M. Torres<sup>265</sup>, presenta un egoísmo mercantil. No valora los esfuerzos de su marido y de su hijo menor por conseguir una ocupación decente. Hace la vista gorda cuando su hija Tonia se deja querer por don Roque, *El Chamberlán*. No muestra ningún tipo de integración en la vida de la ciudad, ni favorece el proceso de acomodación de su familia, toda la información sobre como adaptarse a la nueva situación la recibe de su familiar, doña Engracia. Mujer de dudosa moralidad, que no le importa que su hija cohabite primero con *El mellao* y más tarde con Pepe, con éste en su propia casa. Ella es la que cuando el fracaso de la familia se ha consumado tras la muerte de su hijo mayor, no quiere volver a la vida del campo por la vergüenza de mostrar al pueblo su incapacidad para salir adelante.

Los **hijos varones** son dos ejemplos antagónicos, Pepe es el arquetipo a denostar por la ideología nacional católica y ejemplo de lo que puede acontecer al pobre campesino que abandona su tierra para ir a la ciudad, cuna de toda depravación. Es un hombre sin reparos ante el crimen, que desde que llega a la ciudad se integra en una banda organizada de delincuentes. La ambición de su novia, con la que vive en concubinato, le empuja a delinquir cada vez con mayor asiduidad. El resultado de su mala vida le lleva a la muerte. Manolo, el hijo menor, sin embargo es modelo de virtudes que incluso ante el hambre no doblega su voluntad, prefiere vivir entre los restos de casas destrozadas por la Guerra Civil, sin techo, y comiendo de las sobras del rancho de un cuartel próximo, que traicionar sus principios morales.

Las **protagonistas femeninas**, Tonia y Pili, son ejemplo de maldad femenina, encarnan vicios, en terminología de la época: propios de mujer. Pili como Eva en el paraíso, es la que incita al mal. Tonia sólo es capaz de vivir atraída por la riqueza, por el lujo, no le importa denigrarse, y convertirse en la mantenida de don Roque. En el guión original en la escena final cuando se vuelven al pueblo, salta en marcha desde el tren para regresar al Madrid, esta escena se prohibió por la censura.

---

<sup>265</sup> TORRES, Augusto M.: *Diccionario del cine español*, Madrid, Editorial Espasa, 1994, p. 442.



### 2.1.2. Personajes secundarios

La novia de Manolo, y su padre, el titiritero, ejemplifican el modelo de familia humilde, trabajadora, imbuida de los valores católicos. Cuando Manolo ha perdido su empleo y vaga comiendo sobras, durmiendo a la intemperie y desfallecido por el hambre, lo acogen en su hogar, le dan alimento, cobijo y trabajo honrado.

### 2.1.3. Familias, clanes o grupos

La familia en el pueblo es un bloque unitario, cuando llega a la ciudad se fragmenta. Deciden emigrar a Madrid debido no tanto a la situación desfavorable sino a las ambiciones del hijo mayor que convence a la familia de las posibilidades de prosperar que ofrece Madrid. Este caso se da frecuentemente en situaciones reales, según Miguel Siguan<sup>266</sup> *"estos individuos iban a la ciudad con exigencias más complejas que la de asegurarse el sustento y corren mayor riesgo de quedar defraudados. Si como ocurre con frecuencia el traslado supone liquidar unos bienes (tierras, casa, comercio, etc.) para establecerse en la ciudad, el riesgo de fracaso es evidente"*.

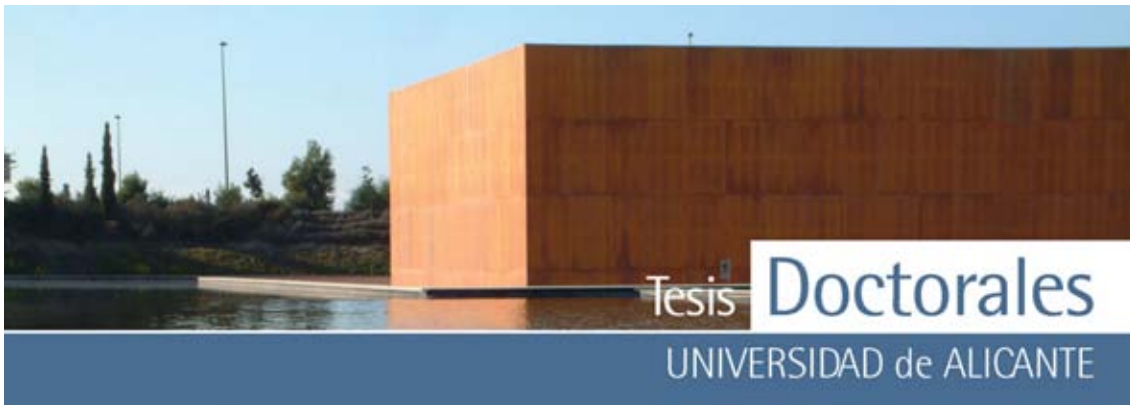
La familia es el núcleo fundamental y vertebrador de la sociedad nacional católica. La película intenta mostrar todos los riesgos que le acechan en un medio hostil como es la gran ciudad.

## 2.2. Procesos sociales

La película muestra el cambio tan fuerte y brusco que supone la aclimatación al ambiente ciudadano de los individuos de una familia rural. El director muestra con gran maestría estos procesos de acercamiento a la ciudad a través de las siguientes secuencias:

---

<sup>266</sup> SIGUAN, Miguel: *Del campo al suburbio*, CSIC, Madrid, 1957, p. 233.



- Las diversas escenas de búsqueda de empleo por parte de todos los miembros del clan.
- El viaje en metro hasta la casa de su familiar, en la que deben soportar las burlas de los otros viajeros por su aspecto de paletos.
- La dura acogida cuando al llegar a la corrala, les quitan el pollo y lo lanzan al aire y se mofan de ellos.
- Cuando el padre es enviado a que venda golosinas a los niños, regala toda la mercancía y es detenido por un guardia urbano, sin duda el padre no tenía ninguna conciencia de estar cometiendo un delito ya que las licencias y burocracias, habituales en las ciudades no eran necesarias en el pueblo.
- Lo que van a buscar a la capital los pueblerinos se muestra claramente en el momento en que Tonia descubre las medias de seda de su prima y ve en la ciudad la posibilidad de hacer realidad su sueño de convertirse en artista.

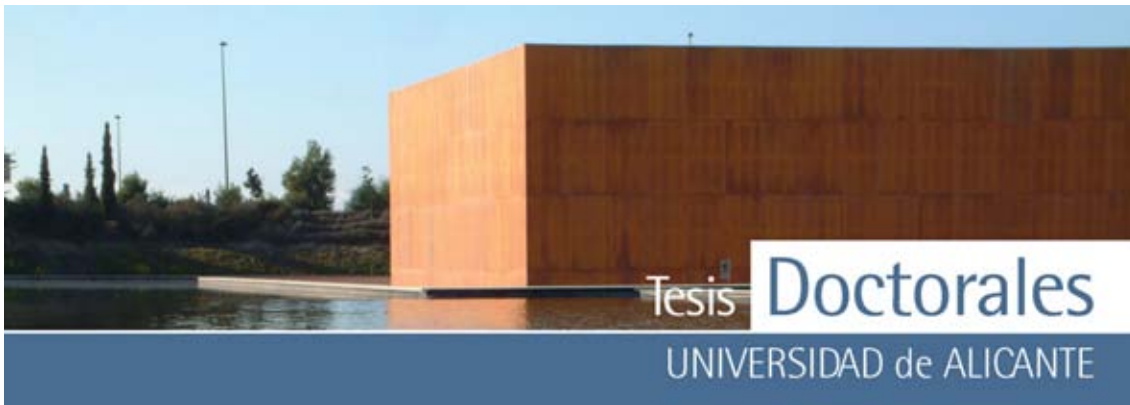
### 2.2.1. Pobreza

El inmigrante atribuye la pobreza a la situación del campo, la ciudad tiene, en los años cincuenta, el atractivo de la prosperidad, pero sobre todo es la huida del hambre. El campo es sinónimo de paro y la idea de que en la ciudad existe trabajo para todos es común entre los inmigrantes. La película se afana en mostrar lo erróneo de esta afirmación.

El emigrante viene dispuesto a trabajar en lo que sea, como se observa en la película cuando el padre y el hijo menor acuden a la oficina de colocación para apuntarse a la listas para conseguir empleo. Todos los que acuden en busca de trabajo son agricultores que han venido del campo. Cuando es interrogado por el funcionario sobre su capacitación y éste indica que sólo sabe *"de campo y que a él le habrían dicho..."* el funcionario le contesta que *"a todos os dicen de montes y mareas pero la realidad es otra [...] le apuntaré para peón"*<sup>267</sup> con lo que se estarían perdiendo efectivos de una

---

<sup>267</sup> Se refiere a peón de industria o de construcción.



actividad primaria necesaria para el autoabastecimiento nacional, y se está dirigiendo hacia una sociedad industrializada, encaminada hacia el liberalismo económico, lejos de los presupuestos falangistas.

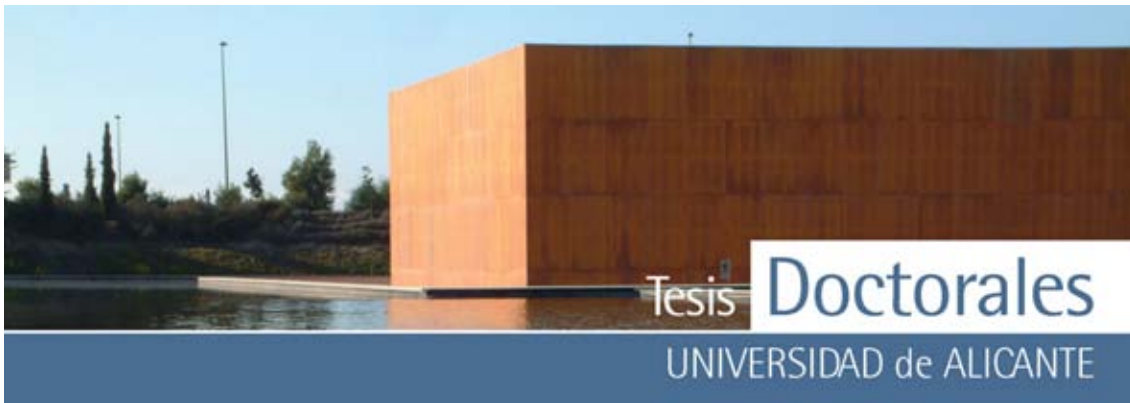
Cuando Manuel, el padre de la familia pregunta "*¿trabajaré mañana?*" el funcionario le contesta "*Este se piensa que el trabajo está tirao*", esta frase junto con la imagen de una oficina de búsqueda de trabajo inmensa y repleta de colas de desempleados, ponía de manifiesto que la política de creación de empleo a base de fomentar la creación de una red industrial resultaba insuficiente para cubrir las necesidades de ocupación de la población española, y el consiguiente alejamiento del modelo social propugnado por el nacional catolicismo.

El conseguir trabajo no es sencillo. No siempre el paleta conoce la existencia de una Bolsa de Trabajo, o tiene el arrojo de presentarse en el departamento de colocación de una gran empresa, en las que las condiciones laborales están más regladas. Lo habitual es lo que podemos ver en la película cuando por la mañana del día siguiente a su llegada a la capital, se dirigen a recorrer la ciudad ofreciéndose a realizar cualquier tipo de trabajo, en tiendas y obras.

### 2.2.2. Delincuencia

La delincuencia es representada ampliamente durante toda la película. Desde los delitos más sencillos, el extraperlo que hace doña Engracia y la venta callejera de Pili, hasta su máxima expresión que se consuma en el asesinato de Pepe. No hay que olvidar, en cualquier análisis o extrapolación de la situación que presenta la película, que el fin con el que está hecha es denunciar peligrosidad de la vida en la ciudad para los campesinos que llegan a ella. Por lo que la imagen que se da de Madrid es la de una ciudad sumida en una degradación moral, donde el delito es más frecuente que el trabajo honrado, y que las tentaciones para caer en lo ilícito son constantes.

Con todo resulta casi documental la presentación que de algunos delitos se hace en la película, sobre todo teniendo en cuenta que el régimen dictatorial escondía y negaba la existencia de crimen organizado y delincuencia generalizada. El robo de camiones en el puertos de Navacerrada y



Guadarrama, entradas norte a Madrid, sucedía siguiendo el esquema que se presenta en la película, José Antonio Nieves Conde se informó de cómo sucedía a través de camioneros que habían sido robados<sup>268</sup>. La venta ilegal de cigarrillos en la calle huyendo cuando aparece la policía, nos recuerda lo que sucede en la actualidad con la venta callejera que realizan los inmigrantes de países africanos o asiáticos.

En la cúspide jerárquica en el grupo delictivo, vemos a un gran jefe *El Chamberlán*, que según Nieves Conde<sup>269</sup> tiene un "*cierto aire distinguido, con cierta clase*", Félix Dafauce, el actor que lo encarna, fue elegido para dotar al personaje de porte casi aristocrático. Esto acentúa la injusticia que supone que su crimen, al rematar a Pepe, vaya a quedar sin castigo. Mientras que Pepe, llegado de pueblo, cuya caída en el delito es continuamente alentada por su novia, y que ha delinquido con robos sin violencia paga con su vida el haber elegido la senda fácil de la delincuencia. Otros personajes, como *El mellao*, encarnan al delincuente de baja calaña pero que viniendo de un ambiente urbano sabe dosificar su ambición y preservar su situación.

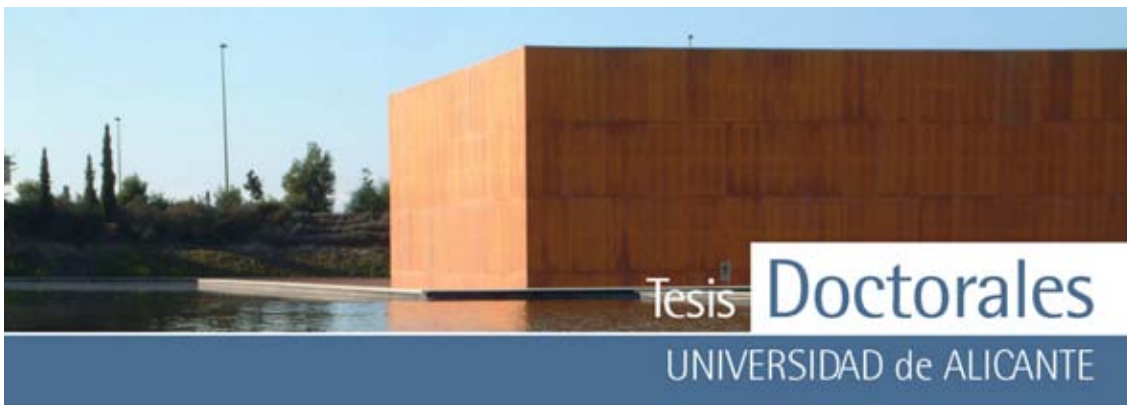
El carácter moralizante que presenta toda la película no impidió las fuertes críticas de sectores religiosos, pero también políticos, solo por el hecho de mostrar robos, bandas criminales y el delito como un hecho normal en la vida de Madrid. Como se puede leer en la carta de la Delegación Provincial del Ministerio de Información en Salamanca: "*en su parte argumental es de tal morbosidad y tan descarnada que se hace altamente repulsiva y disolvente, a parte de no reflejar una verdad*"<sup>270</sup>, siendo esta opinión repetida en numerosas cartas, artículos de prensa e informes de censura.

---

<sup>268</sup> Entrevista personal a don José Antonio Nieves Conde en su domicilio en Madrid el 6 de marzo de 2003.

<sup>269</sup> LLINÁS Francisco: *opus cit*, p. 81.

<sup>270</sup> Expediente de censura, *opus cit*.



### 2.2.3. Inmigración

La película muestra el proceso de la inmigración a la gran ciudad de una familia, los Pérez, que como muchas otras de toda España abandonan la precariedad del pueblo y se dirigen a la gran ciudad con la esperanza de prosperar. En una mayoría de los casos la fortuna no es buscada tanto para los cabezas de familia como para los hijos. Existe el convencimiento que en el campo no hay futuro.

En la encuesta hecha por Miguel Siguan<sup>271</sup> en 1957 base de su estudio sobre la inmigración interior española aparecen las historias de cien familias que han emigrado del medio rural al urbano, podemos encontrar ejemplos de una similitud extraordinaria con la de la familia protagonista de la película, se podría afirmar que la película es el compendio de las historias de un gran número de familias españolas que emigraron en durante los años cuarenta y cincuenta.

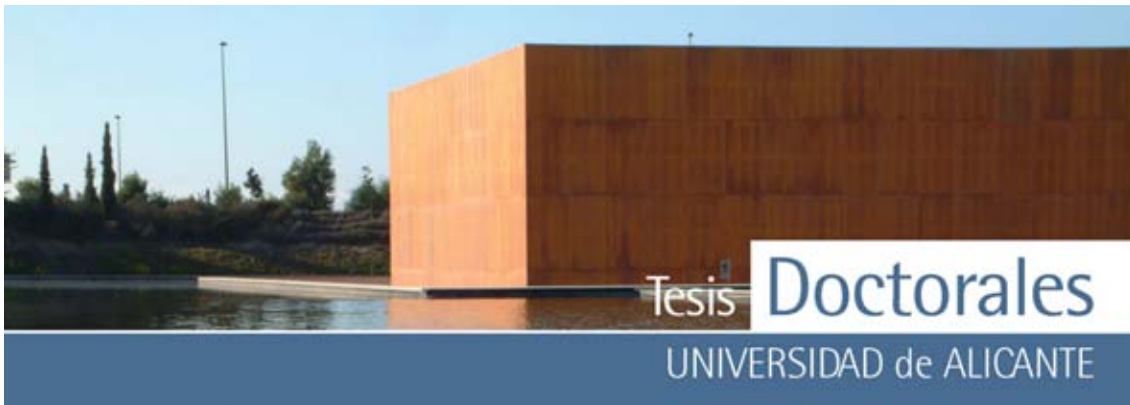
El origen de la familia no es declarado en ningún momento pero podemos inferir que provienen de Castilla, el tren filmado en la película es el que hacía el trayecto de Salamanca a Madrid, tanto porque los protagonistas no muestran ninguna cadencia o acento meridional en su hablar, como porque la secuencia del viaje de llegada a Madrid se rodó en un trayecto de tren real desde Salamanca. La película nos muestra una historia de emigración de una familia campesina de una manera tan arquetípica que parece sacada de un manual sobre migraciones rurales.

Llegan a la Estación del Norte de Madrid, su atuendo, los animales vivos que llevan en una cesta, y el hecho de desplazarse la familia completa como un bloque llaman la atención de los viandantes que muestran su rechazo a los recién llegados inmediatamente.

El primer contacto con sus nuevos conciudadanos es de rechazo, que encuentran tanto en el viaje en metro y como más tarde cuando van a la oficina de empleo, los madrileños creen que la ciudad ya no soporta más población y que el poco trabajo que queda han de repartirlo con los recién llegados.

---

<sup>271</sup> SIGUAN, Miguel: *opus cit*, pp. 88-89.



En relación al atuendo de los actores, hay que rescatar del anecdotario de la película el hecho de que José Antonio Nieves Conde<sup>272</sup> compró la ropa usada a algunos espontáneos y curiosos viandantes que se aproximaban a la grabación de las escenas al aire libre y tras *desinfectarla* se vistió con ella a los actores, con el fin de otorgar a la película la mayor verosimilitud posible.

La familia al llegar a Madrid se dirige a casa de una familiar de la madre, no se precisa tampoco el grado exacto de parentesco, tampoco se sabe si es viuda o soltera, solo se tiene la certeza de que vive con su hija cuya edad, imprecisa también, puede aproximarse a los veinticinco años, y que ambas se dedican al estraperlo y a la venta callejera de tabaco.

La emigración no supone para los padres de la unidad familiar un cambio considerable. Su vida social es muy reducida. Ya lo era en su medio de procedencia, y a el trasladarse a un medio extraño, aumenta la impresión de aislamiento. En la película podemos observar que solo salen a la calle los miembros que buscan trabajo, y cuando el padre desiste de ello pasa en casa casi todo el tiempo. No leen prensa, no van al cine, ni escuchan la radio. Todas estas formas de entrada en las preocupaciones ciudadanas y otras que podrían citarse están reservadas a sus hijos. El único episodio de vida social se produce en el debut de Tonia en el Teatro La Latina, en el que se puede observar que si es un anhelo la diversión en la dificultad de sus vidas.

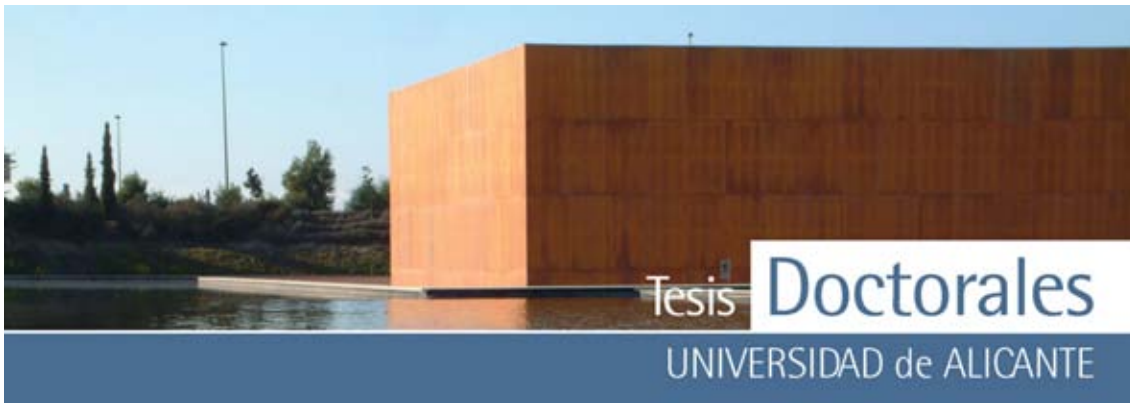
## 2.2.4. Relaciones interpersonales

### 2.2.4.1. Códigos de conducta

El modelo el individuo que se pretende ensalzar en la ideología falangista es aquel que se diluye en el grupo, el deseo personal de prosperar no es un valor positivo, la ambición de los individuos de la familia Pérez en este caso es castigada con la muerte del más vicioso de sus miembros. La familia aprendiendo cual es su lugar natural vuelve al pueblo, que es el sitio donde pueden desarrollar los

---

<sup>272</sup> Entrevista personal, opus. Cit.



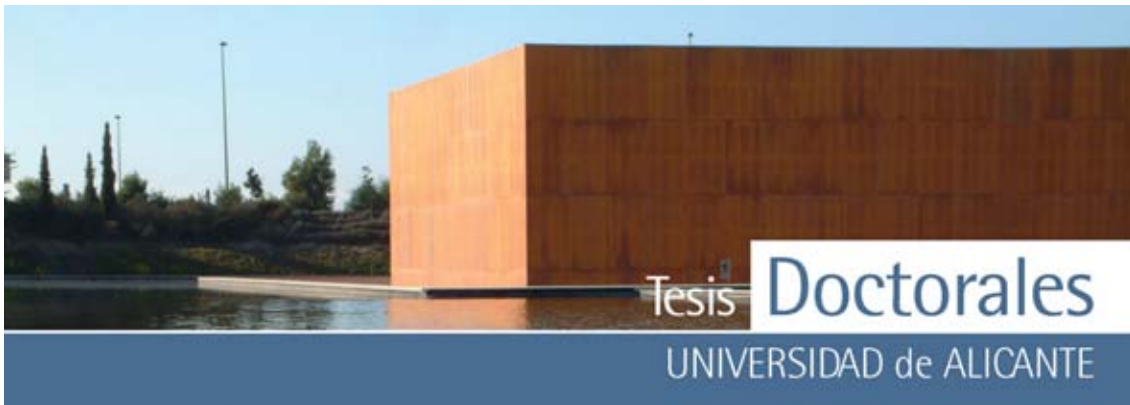
conocimientos que naturalmente han adquirido, la moralina es que el labrador debe volver al campo que no debió abandonar.

En toda la película la mujer está supeditada en todo momento a un hombre que se encarga de ella. En ningún caso, durante todo el metraje hay intención de criticar este tipo de situación, no se observa ninguna actitud tendente a igualar el rol femenino al masculino, como se había observado en el cine de los años treinta en películas de directores tan poco sospechosos de progresistas como Florián Rey, *Morena Clara*, 1935 o *Nobleza baturra*, 1935, o en otros directores como Luis Marquina, *La hija de Juan Simón*, 1936.

La idea de lujo para los emigrantes se reduce a la consecución de unas metas sencillas y al incremento de poder adquisitivo que les permita un consumo inexistente en el pueblo. En la película, durante la secuencia en la que Tonia duerme con su prima el primer día en la gran ciudad, Pili tiene la pared llena de fotografías de actrices y cantantes famosas. Tonia, al verlas dice: "*pienso que podía ser cupletista, yo se cantar*". Su sueño no es ser estrella de cine. Cuando ve la ropa interior de su prima exclama "*como me gustaría tener una medias como esas, lo primero que gane será para unas medias [...], en el pueblo llevaba medias de cristal la hija del médico*".

Lo que se pone de manifiesto en todas las escenas rodadas en la corrala es el hacinamiento existente en las viviendas, ya que en todo momento hay una acumulación de personas, sobre todo niños que juegan en el patio de la corrala. El hacinamiento, la falta de intimidad y la dificultad en las relaciones pueden ser el motivo del carácter agrio de los personajes.

El hacinamiento hace también referencia, si bien no es el asunto específico que se denuncia en la película, al problema de la falta de viviendas en España. También remarca la falta de viviendas en España la secuencia en la que la pareja de hecho entre Pepe y Pilar, deciden establecerse independiente de su familia, han de hacerlo habilitando un altillo en el garaje de don Roque, en el que se guardan las mercancías robadas.

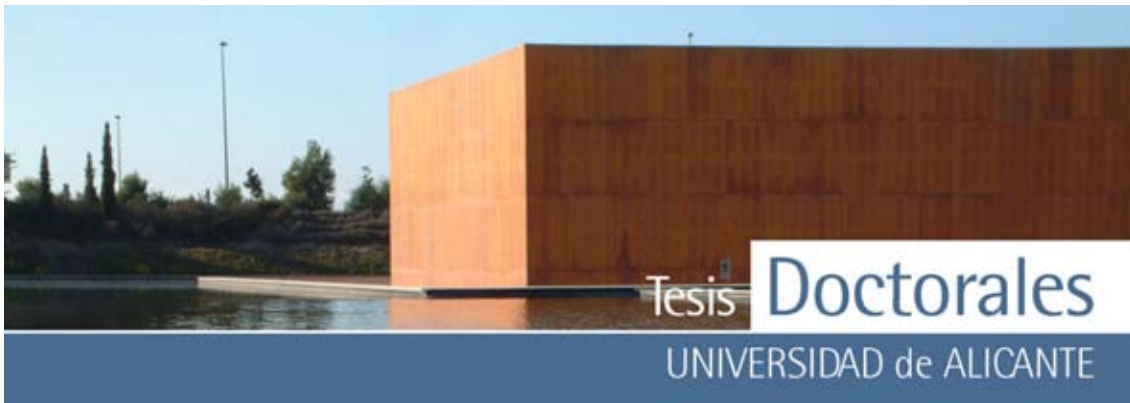


La situación de compartir vivienda era una forma transitoria de acomodarse a la nueva situación. Los familiares que acogían solía facilitar la información que permitía encontrar trabajo y más adelante conseguir una vivienda. En la película se muestra claramente lo difícil de este tipo de convivencia. Por un lado la familia trae recuerdos de tiempos peores y una forma de vida y comportamientos ya olvidados, por otro se hace imposible la intimidad, y no siempre pueden colaborar en los gastos. Todos estos aspectos quedan claramente de manifiesto en las escenas que transcurren en la casa de adopción. Las jóvenes se ven obligadas a compartir cama y los dos hijos duermen en las estancias comunes de la casa, en el comedor, en las que con simples sábanas a modo de separación se improvisan dormitorios.

Un hecho que incide en la decadencia moral de la vida en la ciudad es la intención de Pepe y Pili de cohabitar, en pecado según la moral católica, en la misma residencia familiar. El padre ejerciendo su autoridad moral los expulsa del hogar.

#### **2.2.4.2. Violencia física-verbal**

Los episodios de violencia son abundantes, pero resulta especialmente remarcable el hecho de que el padre, una buena persona, golpea a su mujer cuando vuelve del teatro, después de ver como ésta ha llevado a su hija hacia una degradación semejante. Que el marido golpee a su mujer no se presenta de forma negativa, sino casi como una forma de educar a su mujer para que no suplante su rol de cabeza de familia, lo que les ha llevado a la perdición. Y es, desde nuestra visión actual, sorprendente el comentario de la familiar a la madre en el que le dice, que demasiado bueno es su marido, que si ella hubiese hecho algo similar la paliza que habría recibido la habría dejado en cama durante una semana.



### 2.2.5. Lugares de relaciones sociales

En los bares es donde sucede la vida social de aquellos que la tienen. Pero tampoco se hace más amplia descripción estas situaciones.

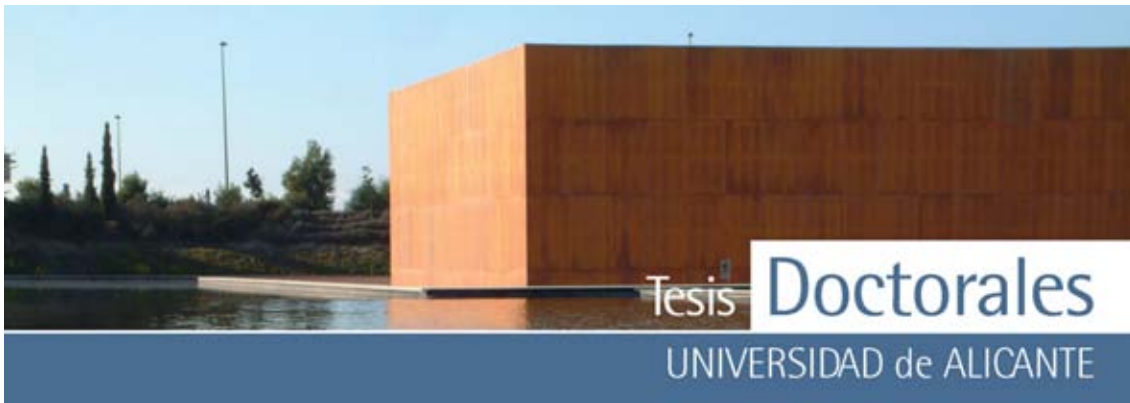
El teatro de variedades es el espectáculo más valorado por las clases populares, más que la asistencia al cine, que se puede realizar más frecuentemente y por tanto no expresa el proceso de aceptación de la vida tradicional anterior a la época del cinematógrafo.

### 2.2.6. Actividades económicas

Según el ideario falangista cada individuo debe dedicarse a aquello propio del lugar donde se ha educado, es decir, un labrador como el protagonista, no va a poder realizar ningún empleo fabril, pese a que este tipo de colocación en teoría no requiere de ningún aprendizaje y puede ser realizado sin capacitación, el protagonista procedente del mundo rural muestra un claro complejo de inferioridad.

### 2.2.7. Religión

La moral católica es el horizonte que debe guiar al individuo. Esta es la idea fundamental sobre el comportamiento que subyace en toda la película, pero que se remarca por ausencia. Se presenta al espectador lo reprochable, para que el espectador saque sus propias conclusiones y el rechazo se haga de manera individual, y repercuta en su código de valores como una iniciativa propia, no impuesta, esto significa una mayor eficacia moralizante. Se presentan conductas reprobables como la de madre, que fracasa al no ser capaz de inculcar en sus hijos los valores de moral católica que les permita llevar una vida honrada. Incluso cuando van a rezar el rosario dice: *"Eso es pal pueblo no para aquí"*.



### 3. Aporte documental

#### 3.1. Específico del cine

##### 3.1.1. Expediente de censura

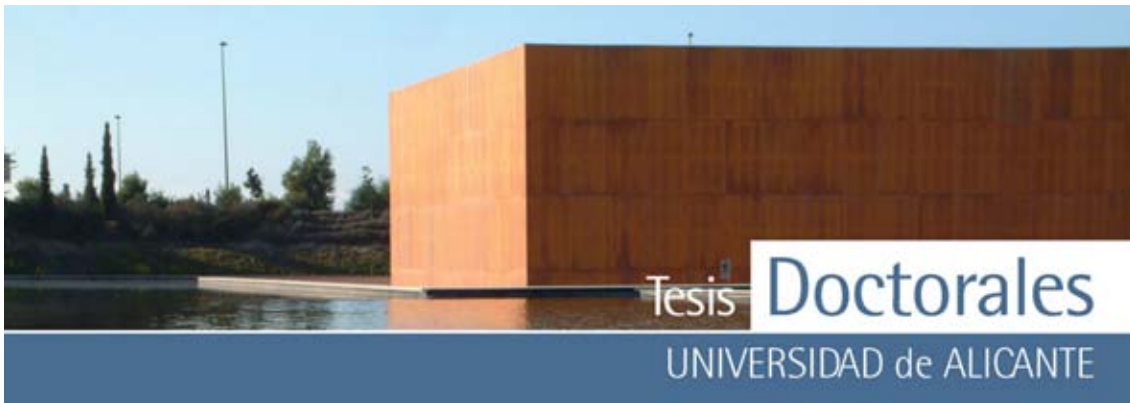
Resulta significativo el hecho de que cuando el guión es presentado a censura previa al rodaje, los comentarios de los censores, muy duros con el contenido social del guión, hacen pensar que no se pueda conceder el permiso de rodaje de la película. El lector José Luis García Velasco escribe en su informe general del lector: *"Desde un principio el guión resulta sumamente desagradable. El ambiente barriobajero en que se mueve la trama es antipático y el escaso interés no logra hacer olvidar lo forzado y ficticio de los tipos y el clima. El tema de los pueblerinos que vienen a Madrid a buscar trabajo y acomodo en la capital cayendo en las redes del hampa – un hampa falsa e inexistente en el sentido normal con que la presentan los autores del guión – se ha desvirtuado y exagerado hasta límites insospechados"* en otra parte del informe declara *"El mayor inconveniente, para nosotros, lo presenta el guión en su aspecto social. Nos parece ficticio y exageradamente terrorista el monstruo de ciudad que se presenta a los ojos de los pueblerinos. No es que no pueda haber en Madrid un señor o cientos de señores que se dediquen a robar o a tener amigas cupletistas. Lo que negamos, en absoluto, que en Madrid exista siquiera un barrio – no ya, la ciudad de un modo abstracto – en el que la perversión sea la forma normal de vida"*<sup>273</sup>.

Otro de los lectores (censores), no identificado en este caso, cuyo informe es enviado al Sindicato Nacional de Espectáculos<sup>274</sup>, resume como tesis que presenta la película: *"La ciudad ejerce una fascinación sobre los lugareños pero la verdad es que solo encuentran miserias morales y materiales los que abandonan la paz de su terruño."*, y como valor moral y religioso indica *"Prácticamente en todo el guión encontramos peligrosidad, escenas y planos inadmisibles y expresiones censurables"*<sup>275</sup>.

<sup>273</sup> Expediente de censura número 17284

<sup>274</sup> Según se puede leer en nota manuscrita en el propio documento del expediente de censura.

<sup>275</sup> Expediente de censura op. cit.



En el comentario del Reverendo Padre Fraile Mauricio de Begoña pese a que indica que: *"Otro defecto surge de la descripción de ese ambiente con escenas fuertes y desgarradas, frecuentemente repugnantes. Mas como este aspecto atañe a la parte visual de la película no se le puede juzgar definitivamente hasta su realización. Sin embargo indicamos aquí esos pasajes que a nuestro juicio deben suprimirse o cuidarse sumamente para que la definitiva autorización de la película sea posible."*, y pese a que tras el estreno de la película las jerarquías eclesiásticas son las que muestran su mayor disconformidad con la película este miembro del clero escribe en la sección de *juicio general que merece al censor*: *"La tesis que se intenta exponer es la de que la ciudad, con sus peligros y seducciones y bajos fondos, es perniciosa para las honradas gentes del campo. Por consiguiente, fundamentalmente no hay nada que oponer a la tesis. Varios miembros de esa familia son víctimas de ese ambiente de la ciudad y uno de sus miembros, el más vicioso, recibe su sanción"*<sup>276</sup>.

En el reverso del permiso de rodaje se puede leer *"Al final Tónia debe marchar al pueblo con su familia"*<sup>277</sup>. En la primera versión del guión, la hija salta del tren en marcha, en el que la familia regresa al pueblo, para quedarse en la ciudad atraída por la vida de perversión que en la ciudad ha encontrado. Las autoridades censoras imponen un final más moralizante, y toda la familia regresa al pueblo venciendo su vergüenza por no haber logrado labrarse un porvenir en la ciudad. Pese a todo parece que la presencia de Eugenio Montes y la militancia de Nieves Conde y Torrente Ballester fue suficiente para allanar cualquier inconveniente por parte del equipo censor de guiones.

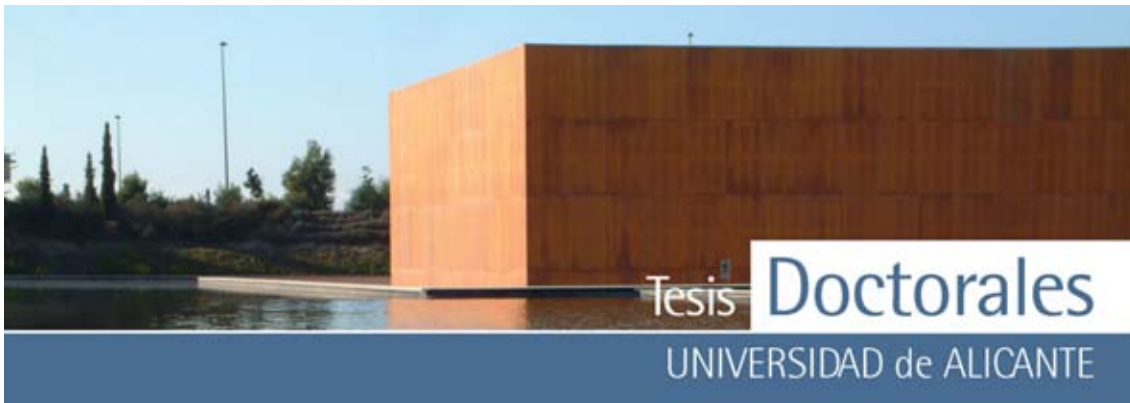
Tampoco a la Iglesia Católica española le pareció correcto el tratamiento que recibía Madrid, en un artículo de la revista *Ofensiva* se podía leer: *"Se presenta una visión muy parcial de la gran urbe, que muestra solo su lado degenerado o virulento, en el que únicamente están capacitados a luchar con éxito y salir inmunes la policía o los hombres de formación moral muy sólida, casi apostólica. La lección resulta, por tanto, deformada al presentar la ciudad como una meta difícil de conseguir social-económicamente", sino como un centro vicioso al que no es posible vencer moralmente"*<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> Expediente de censura op. cit.

<sup>277</sup> Expediente de rodaje op. cit.

<sup>278</sup> "Surcos", *Ofensiva* número 1020 de 9 de marzo de 1952.



#### 4. Análisis el lenguaje cinematográfico

##### 4.1. Mensaje elaborado

##### 4.1.1. Guión. Asunto

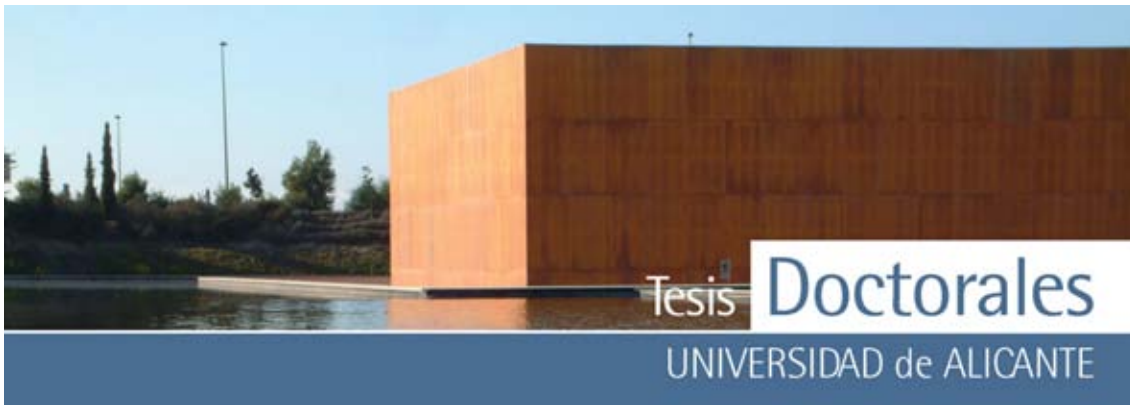
En los títulos de crédito iniciales recalcando de una forma indudable cual es la intención moralista de la película, aparece el siguiente encarte: *"Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización son árboles sin raíces, astillas del suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.*

Eugenio Montes."

En un segundo encarte se advierte *"Esto no es un símbolo pero si un caso por desgracia demasiado frecuente en la vida actual".*

Resulta indispensable acudir al expediente de censura y al de rodaje, que se encuentran en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, para aclarar cual es la génesis de la idea de una película que presente la inmigración como idea engañosa de prosperidad, que presente las metrópolis como lugares inapropiados para vida de las personas honradas criadas en ambientes más provechosos para cultivar los valores morales cristianos como son los núcleos rurales.

Cuando el guión previo de la película se presenta a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para el trámite de "Censura previa de guiones", los autores que se indican en los formularios son Eugenio Montes, como autor del argumento; Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester, autores del guión literario; y José Antonio Nieves Conde, autor del guión técnico. En entrevista con don José Antonio Nieves Conde, el 6 de marzo de 2003, indica que Natividad Zaro le propuso un *guioncito* muy poco desarrollado, y que él sugirió que le permitieran rehacer el guión en colaboración con Gonzalo Torrente Ballester, su intención era la de hacer una película de contenido social a la manera neorrealista del cine italiano.



Un hecho que en una primera lectura del expediente de censura de la película puede pasar por simplemente anecdótico es la denuncia de plagio que presenta Antonio Torres Paños, dramaturgo amateur, el 26 de enero de 1952 a diversas instancias: al propio Jefe del Estado, Generalísimo Franco, al Ministro de Información y Turismo y a la Sociedad General de Autores de España. En la instancia se puede leer *"En fecha de hoy envía al Sr. Director General de Cinematografía y Teatro todos los puntos en qué me apoyo para declarar que el film Surcos que fue filmado en otoño<sup>279</sup> de 1951 y declarado de interés nacional, es un plagio de mi obra teatral La vida sintética, inscrita en el primer concurso Calderón de la Barca en 30 de agosto de 1950<sup>280</sup>.*

Sin desestimar la posibilidad de una poligénesis de las ideas que llevase a la creación similar basada en la historia de una emigración desgraciada, por otra parte, historia común para un sinnúmero de familias españolas. No cabe despreciar la idea de una adaptación a argumento cinematográfico por parte de Eugenio Montes de una obra teatral, nada conocida, con una carga de emociones que permitiese expresar sus inquietudes en el asunto de las emigraciones rurales. Esta historia, traspasada a la gran pantalla de la mano de un camarada imbuido del ideario falangista, podría resultar de gran utilidad para, por un lado, denunciar la dejadez del gobierno en un asunto, que para la ortodoxia falangista era considerado como un pilar doctrinal como era velar por la moral cristiana de los españoles y, por otro frenar, las oleadas de campesinos que dejaban el campo para hacinarse en los suburbios de las grandes ciudades, situación que impedía la consecución del ideal de ciudad falangista.

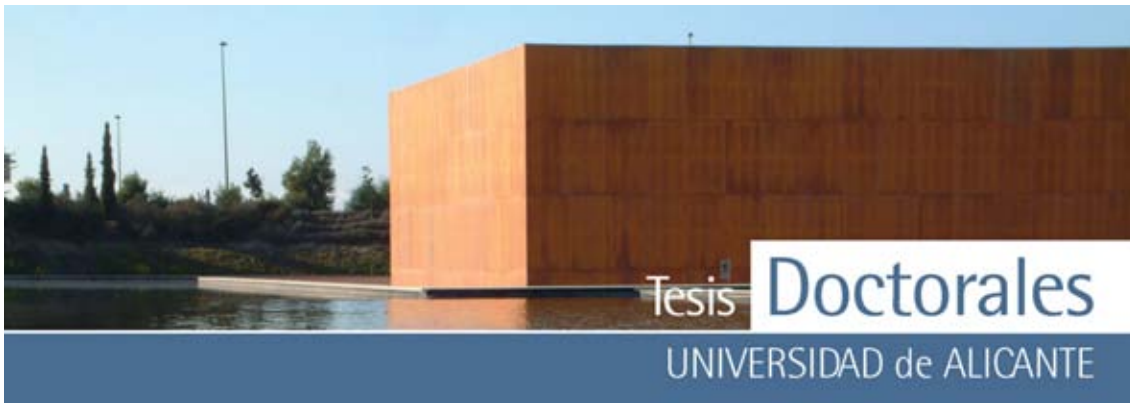
#### 4.1.2. Formación y filiación del cuadro técnico

La militancia de todos los componentes del cuadro técnico de la película en la Falange Española es manifiesta, de su director y coguionista, José Antonio Nieves Conde, que llegó a ser jefe

---

<sup>279</sup> Error del autor de la carta ya que la filmación se efectúa entre el 21 de febrero y el 23 de julio de 1951, según declaración a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, consignado número de Expediente 187-50 con fecha 27 de septiembre de 1950.

<sup>280</sup> Expediente de censura op. cit.



provincial de la Falange en Segovia, su ciudad natal, como la del segundo guionista Gonzalo Torrente Ballester que tras haber pertenecido en su juventud a organizaciones anarquistas, tras el final de la Guerra Civil, se inscribe en el partido falangista. Pese a esta filiación tan manifiesta puede extrañar una película crítica, dentro de un límite, con la situación social del país en esos momentos, puede resultar aclaratoria la declaración que en entrevista a don José Antonio Nieves Conde cuando se le preguntó por sus bases ideológicas e intelectuales afirma "*Mi grupo intelectual era el grupo de personas que estaban alrededor del diario El Sol, el famoso periódico, mantuve mucha amistad con mucha gente que estaba relacionada con él. Tras su cierre el grupo intentó continuar, pero se limitó mucho su influencia.*"<sup>281</sup>.

La trayectoria vital de los dos guionistas nos permite pensar en una película *dísidente*, anterior a la corriente iniciada por el grupo de nuevos directores pertenecientes a organizaciones izquierdistas y salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas IIEC fundando en 1947 y que encabeza Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. José Antonio Nieves Conde fue también crítico de cine del diario Pueblo y de la revista especializada Primer Plano<sup>282</sup>, puestos que abandonaría por desavenencias con la dirección al negarse a hacer crítica superficial y amable que ésta le requería<sup>283</sup>.

Tanto José Antonio Nieves Conde como Gonzalo Torrente Ballester se habían movido en los círculos librepensadores y liberales que encabezaba José Ortega y Gasset. La filiación a la Falange Española de Gonzalo Torrente Ballester se puede explicar más por un deseo de poder continuar su carreras profesional sin inconvenientes, que por un sentimiento profundo de comunión con el ideario nacional catolicista de José Antonio Primo de Rivera. Nieves Conde declara que "*Algo de mi procedencia falangista hay en Surcos, que responde a un tipo de cine social ligado a mis añejas y desilusionadas preocupaciones políticas*"<sup>284</sup>, es decir viendo traicionadas sus ideas falangistas volcó en

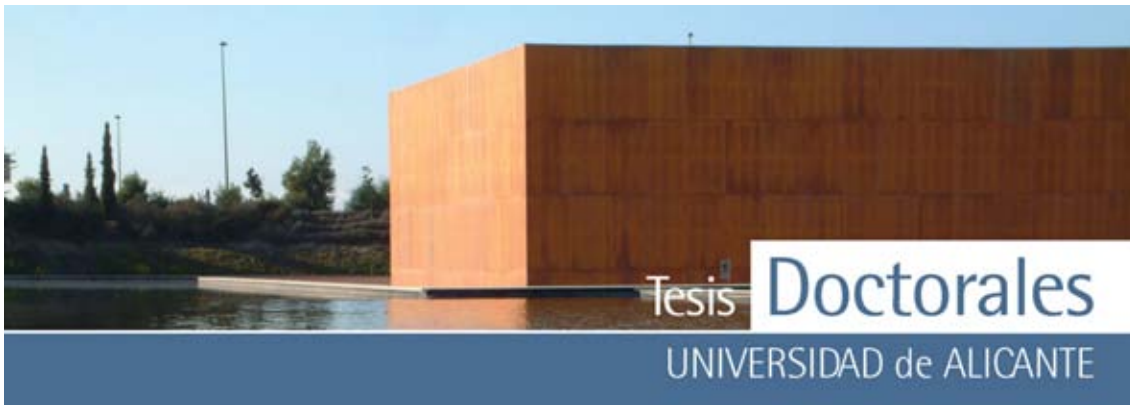
---

<sup>281</sup> Entrevista personal, *opus cit.*

<sup>282</sup> TORRES, Augusto M: *opus cit.* p 342.

<sup>283</sup> PÉREZ GOMEZ, Angel A., MARTÍNEZ MONTALBAN, José L.: *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1978, pp. 223-224.

<sup>284</sup> LLINÁS, Francisco: *opus cit.* p 56.



Surcos la crítica a la traición que suponía el modelo económico y social que los gobiernos del régimen del General Franco.

Eugenio Montes, autor del argumento, es un falangista histórico, desarrolla su carrera política fundamentalmente en el cuerpo diplomático, es Embajador de España en Portugal en el momento de filmar "Surcos", muestra la disconformidad de un amplio sector de la Falange Española por el derrotero que está tomando la política de los gobiernos del General Franco, al que han ayudado a ganar la rebelión militar, y al que han prestado su parafernalia y simbología, presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana española, pero que se aleja del ideario político falangista.

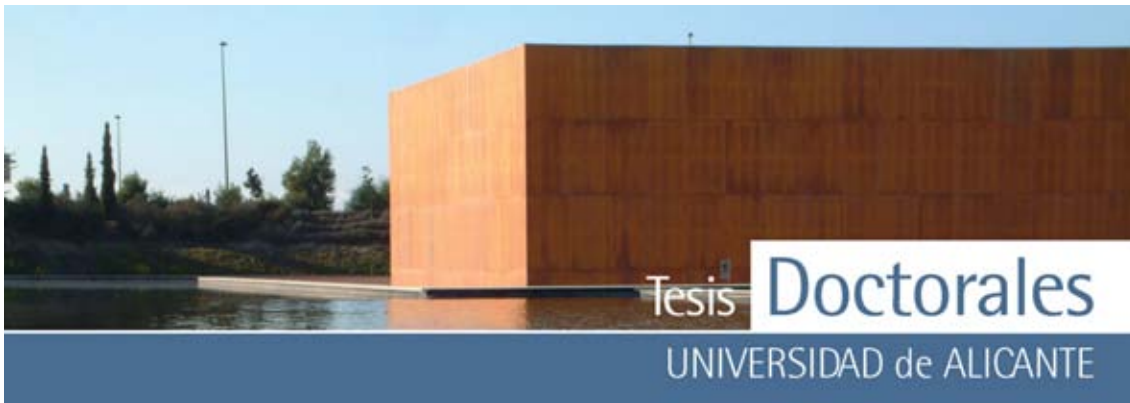
#### **4.1.3. Contenidos y elaboración del mensaje**

##### **4.1.3.1. Datos visuales o formales**

Una de las escenas más repetidas por los emigrantes cuando llegan a la ciudad es la de buscar trabajo, se dirigen a las obras para conseguir empleo, en general, porque el trabajo de peonaje de la construcción es lo más parecido al de jornalero en el campo, también porque es lo más visible, y en la ciudad se pueden ver obras y la contratación se hace a pie de obra. La eventualidad para la que son contratados para la obra hace que exista una gran movilidad y no importe contratar a personas de mayor edad. Son peregrinaciones por multitud de posibilidades, son imágenes de frustración, y de necesidad.

##### **4.1.3.2. Iconografía**

La mentalidad del inmigrante, no es la de un espíritu pionero ni con ambición de progreso social. Lo que en general le ha llevado a la ciudad son las míseras condiciones de vida en su lugar de origen. Rasgos fundamentales de su carácter son la fatalidad, desconfianza en un futuro mejor, una gran pasividad, provocada por la limitación de las aptitudes. Físicamente son reconocidos por los ciudadanos, en la película se les viste con ropas que denotan la procedencia del campo, pero en la realidad la malnutrición secular condiciona individuos con desnutrición, raquitismo y vejez prematura. Recuérdese



en este sentido, las escenas de *Las Hurdes, tierra sin pan*, (Luis Buñuel, 1932), que muestran el atraso extremo en que se encontraban los habitantes de esta región tan solo dieciocho años antes.

La corrala es uno de los entornos más característicos de Madrid. La de la película se sitúa supuestamente en la Calle Ave María del Barrio de Lavapiés en Madrid, podemos definir claramente la situación del inmueble ya que tras salir del la boca de metro de “Lavapiés” se dirigen hacia esta calle y entran en un portal cercano a la Plaza de Lavapiés.

Pero pese ser la imagen típica de estas construcciones, es una reconstrucción, muy fidedigna, de las existentes en la misma calle, de las que en la actualidad quedan bastantes ejemplos. Era un decorado hecho en los estudios Sevilla Films. Su coste total en el inventario del rodaje fue de 739.867,55 pesetas<sup>285</sup>. Según palabras de Nieves Conde “*se hizo así ya que esto nos permitió rodar ciertos planos que en una corrala autentica hubieran sido imposibles. Nuestra obsesión era que todo resultara real.*”<sup>286</sup> Este hecho pone de manifiesto que en el cine la imagen percibida por el espectador puede resultar más fiable si se usa una ficción que si se muestra el objeto verdadero.

#### 4.1.3.3. Contexto social y cultural




La película está marcada por el ideario falangista de los guionistas. El hecho de que la facción más ortodoxa de la Falange Española esté perdiendo peso específico en la gestión política a favor de los sectores vinculados al Opus Dei.




---




<sup>285</sup> Expediente de rodaje op. cit.




<sup>286</sup> Entrevista personal op. cit.

## 5. Análisis de las imágenes

	<p>Fotograma 1</p> <p>La llegada a la estación de tren los inmigrantes es su primer contacto con una ciudad que desde el principio se va a mostrar hostil. Llevan los pocos enseres que poseen y que creen necesarios para iniciar la nueva vida. Son reconocibles por su indumentaria.</p>
	<p>Fotograma 2</p> <p>El traslado hacia la casa de sus familiares de acogida es el primer gran reto, han de utilizar por primera vez un transporte colectivo y en este caso el metro, tan extraño para sus costumbres provoca sus temores.</p>
	<p>Fotograma 3</p> <p>El interior de un vagón de metro supone la primera sensación de agobio, tanto física como de inseguridad, ya que los otros viajeros les increpan por su aspecto de pueblerinos y por llevar animales. Se puede inferir que las diferentes costumbres higiénicas, unidas a los animales, harían de ellos una fuente de mal olor para el resto.</p>

	<p>Fotograma 4</p> <p>En esta y otras películas se utiliza la rotulación de las salidas de metro para contextualizar la acción en un lugar conocido. Sucede así en <i>Los golfos</i>. El bullicio es una de las características de la Plaza de Lavapies que pervive en la actualidad. Si bien la emigración es ahora procedente de otros países.</p>
	<p>Fotograma 5</p> <p>Llegan a un barrio del centro histórico de la ciudad como muchos otros inmigrantes en la realidad, comparten espacio temporalmente con familiares. Las condiciones de estos entornos son mucho más favorables que las de los poblados de chabolas, el otro punto de llegada fundamental.</p>
	<p>Fotograma 6</p> <p>Los centros históricos aumentan su densidad considerablemente y pasan de tener construcciones bajas a edificios de hasta cinco alturas. Este aumento de población contribuye a una merma en las condiciones de habitabilidad</p>

	<p>Fotograma 7</p> <p>Los espacios abiertos no siempre se adecuan estéticamente al entorno y las plazas se alejan del concepto de espacio urbanizado para ser simplemente zonas más amplias donde se pueden dar aglomeraciones humanas. Esto lleva asociado un afeamiento de los entornos históricos.</p>
	<p>Fotograma 8</p> <p>Las zonas comunes de las corralas los lugares de sociabilidad de los niños, pero también la solución durante el día a la falta de espacio que se da en las viviendas, que en numerosos casos no superan los 30 m<sup>2</sup> y que solo albergan a la familia durante las comidas y la noche.</p>
	<p>Fotograma 9</p> <p>En los corredores exteriores durante el día siempre hay personas que como en el caso de la mujer de la izquierda de la imagen están realizando labores. No es habitual que las viviendas dispongan de baño en su interior y estos son comunitarios y situados en cada una de las plantas. Esto continua sucediendo en la actualidad.</p>

	<p>Fotograma 10</p> <p>La comida es uno de los pocos momentos en los que todos los habitantes hacen uso conjunto de la vivienda. La sensación de estrechez de esta imagen es la usual, siendo incluso esta una estancia amplia y que dispone como vemos en la parte superior izquierda de agua corriente.</p>
	<p>Fotograma 11</p> <p>En la misma estancia que en el fotograma anterior se come, duermen los hombres. La vivienda dispone de tres habitaciones, cosa inusual. Las mujeres comparte cama. Y es normal que no exista cama propiamente dicha. La intimidad tal como la entendemos en la actualidad es impensable en estos espacios</p>
	<p>Fotograma 12</p> <p>La ciudad es, sobre todo para los individuos jóvenes, una posibilidad de mejora de la calidad de vida. El cine proporcionaba los ejemplos y las estrellas cinematográficas se convertían en los modelos de posibilidad de ascenso social rápido.</p>