

*Las heridas abiertas de la paz. Clases y escenarios sociales de la postguerra en Surcos**

AMPARO GUERRA GÓMEZ

ABSTRACT

El análisis cinematográfico de la película *Surcos* (1951) se convierte en este artículo en instrumento para el reflejo de las dificultades y miserias de la sociedad de postguerra franquista. Abordando múltiples ejes (clases sociales, espacios urbanos y rurales, ideología implícita...), la autora nos acerca a una de las primeras muestras del neorrealismo español que supone, además, un complemento idóneo para el estudio social del Régimen en los cincuenta.

Con la conclusión del conflicto civil España se abre a un largo período no menos traumático de reconstrucción. Son años de autarquía en los que políticamente Franco se apresura a depurar el estado nacionalcatolicista para consolidar las bases de un sistema autoritario personalista. Es el «fin formal» de larga postguerra, y económicamente las clases bajas y medias viven su peor momento en un país con importantes índices de paro en una nación ruralizada que entra de golpe en un país con importantes índices de paro en una nación ruralizada que entra de golpe en una deficiente industrialización: hambre, pervivencia artesanal por escasez tecnológica y de suministros energéticos.

Se inicia entonces un masivo éxodo a las ciudades. Con la ruina de los pequeños núcleos de población, llega el resquebrajamiento de la estructura tradicional y el desclasamiento de unos estratos sociales, con lo que todo ello aporta de especial fisonomía a los paisajes de este *tiempo de silencio*. Así es la España urbana del primer franquismo y así los enclaves de los 50, imágenes de pobreza en blanco y negro plasmadas por Henri Cartier-Bresson y definitivamente descubiertas por la incisiva cámara de Inge Morath¹, cuyo nivel de de-

* Contenidos basados en el Seminario impartido por la autora para la asignatura *Comunicación, política y sociedad en la España del siglo xx*.

¹ Vid. Anaut, Alberto: «El largo viaje», *EPS*, 18-12-94, pp. 46-55.

sarrollo contrasta vivamente con una Europa en plena recuperación, mientras que el *baby boom* se reduce en nuestro país a cartillas de familia numerosa y premios a la natalidad, sin grandes reflejos en el nivel medio de renta. Política conservadora para una década de terminación del racionamiento, y problemas acuciantes de vivienda, que no ayudan precisamente a la emancipación de los miembros jóvenes de la familia. En cuanto al mundo rural, el panorama ni siquiera comparable a los años 20, mas bien a principios de siglo o incluso finales del XIX. Faltan de brazos y la miseria de los que quedan mueve al desdoblamiento al efecto llamada de una quimera de consumismo y fácil movilidad social, un espejismo que no tarda en chocar con la realidad. El fenómeno se prolonga en décadas siguientes en forma de oleadas centrípetas, nutriendo el urbanismo especulativo y los cinturones chabolistas en los extrarradios de las grandes capitales.

Recuerdos de una época oscura que el cine, documento vivo de un siglo y complemento idóneo al soporte escrito, guarda para las jóvenes generaciones presentes y futuras. Nada mejor que lo coetáneo a la hora de implicar mentes y corazones en el aprendizaje del pasado, ya que, sin duda, la gran innovación de *Surcos* (1951) es esa presentación intemporal que hace al espectador de la sociedad de su tiempo, permitiéndole conectar con la realidad de otros momentos, muy por encima de distancia, tópicos o clichés, claves por otra parte para entender la pervivencia de una ideología. Rodada en escenarios de la época y con base en la excelente adaptación de Torrente Ballester, la película que aquí se analiza, considerada una de las primeras muestras del neorrealismo español, junto a una serie de situaciones, oferta un rico mosaico social del Madrid de final de la postguerra. Un valioso testimonio humano y visual de primera magnitud para la memoria histórica de nuestro tiempo.

1. REALIDAD Y REALISMO. AVATARES DEL CINE SOCIAL EN LA POSTGUERRA

Como anticipábamos, cinematográficamente hablando, los años 50 marcan los inicios del neorrealismo en España, coincidiendo con la celebración de la I Semana del Cine Italiano. También los del recién creado Ministerio de Información y Turismo, con Arias Salgado al frente y las nuevas Ordenanzas de la oficina Clasificadora de Espectáculos, encargada de la Censura y catalogación de filmes, claramente diferenciadoras entre producciones de interés nacional (subvención del 50%) y las de 2.^a categoría B (sólo el 25%), entre las que se incluyen todas aquellas de carácter social o consideradas ideológicamente peligrosas —el siguiente paso se da en 1963 con la aprobación del Código de Censura, vigente hasta febrero de 1975. Un mas que borroso límite entre el que han de moverse las nuevas tendencias en un mercado que asiste a la decadencia de Cifesa, repartida como está la producción nacional entre mues-

tras del anticomunismo residual, el llamado «cine de estampita», y la profusión de niños cantores al abrigo del sempiterno género folklórico².

Siguiendo la estela marcada por Mur Oti en *Un hombre va por el camino* (1949), títulos coetáneos como *Esa pareja feliz* recogen el tema social, preparando el realismo esperpéntico de un *Bienvenido Mr. Marshall*, *Los jueves milagro* o la primera entrega *La vida por delante*, geniales aguijonazos de Berlanga y Fernán Gómez a la realidad española del palio y la Estabilización —agonía rural—; dificultades urbanas para hacerse con una vivienda llevadas a su paroxismo por Marco Ferreri y Azcona para *El pisito* (1958). Producto también de las *Conversaciones de Salamanca*, y de su Manifiesto (1955), *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor*, o *La venganza* son otras muestras en las carreras de Bardem y Berlanga con relatos de insuperable contenido que, pese a lo contenido de su discurso, hubieron de vérselas con la censura³. En el caso que nos atañe la cosa fue mas allá, pese a la filiación falangista de director y colaboradores.

No sólo la vigilancia de contenidos habituales (violencia, moralidad, decencia pública), con radicales modificaciones en las escenas finales. *Surcos* supuso ante todo la dimisión de José Antonio García Escudero de la Dirección General de Cinematografía. El error: primar a la cinta de Nieves Conde, bien acogida por la crítica nacional aunque calificada de *gravemente peligrosa* por sectores clericales del régimen, sobre Juan de Orduña y la oficial *Alba de América*, al concederle la categoría de film de «interés nacional». Tras sonada polémica en los medios de la época, la posterior denegación del recurso presentado por Cifesa hizo el resto. Tampoco se libró la trayectoria profesional de su artífice, que no repitió temática a lo largo de su carrera. Con todo, el legado permanece, mas allá de convencionalismos sobre el mensaje del producto final, tan vivo en su denuncia como en el momento del estreno. Un film, concluye Francisco Llinás, que sin duda señala un antes y un después; un punto de no retorno en la filmografía del franquismo, y una referencia obligada para realizaciones posteriores⁴.

Mas allá de lo conocido y aceptado, el presente trabajo quiere ahondar en la identificación de otras realidades, a nuestro juicio tan importantes como las arriba señaladas. Aspectos como la consideración de las clases y de los escenarios sociales, así como de los valores que, en cada caso llevan aparejados, son otros tantos elementos de análisis, claves para la comprensión de una época amarga de nuestra historia, con sus cambios y regresiones, tal y como ya aparecen reflejados en la ficción cinematográfica. Y a tal fin *Surcos* nos proporciona excelentes bases de análisis.

² Cfr. Seguin, Jean Claude: *Historia del cine español*, Madrid, Acento editorial, 1999, pp. 42 y ss.

³ Humor negro versión española consagrado con *El cohecito* o *El verdugo* alcanza su mayoría de edad, hasta en las cotas críticas de *Plácido* o *Viridiana*. Ibidem.

⁴ Cfr. José Antonio Nieves Conde: *El oficio de cineasta*, Valladolid, 40 Semana Internacional del Cine, 1995, pp. 28, 30,34.

2. ENTORNOS PARA LA DINÁMICA SOCIAL DE UNA MEMORIA CERCANA

Pensada para ser rodada en escenarios naturales, algo que no resultó posible en la mayoría de casos, director y equipo rastrearon barrios y lugares emblemáticos del Madrid castizo fotografiando espacios, atmósferas, ambientes o tipos —«Mellao», papel interpretado por Luis Peña, puro calco del modelo real— que luego plasmarían en el film. El resultado es de un realismo difícilmente superable —máxime si tenemos en cuenta los medios técnicos de la época— tanto en reproducciones de espacios —perfecta reconstrucción de la corrala, el garaje, y otros locales de la capital de España— diálogos —sonido directo en exteriores— atrezzo y vestuario —compra de ropas usadas que, tras su desinfección, llevarían los actores. En cuanto al reparto, buenos profesionales, pero no figuras populares del momento, lo que, además de no descabalar presupuestos, hizo creíbles a los personajes, auténtico soporte de un drama que tanto censores como críticos extranjeros calificaron de *muy duro* e incluso *amora*⁵.

Embajadores fue la zona escogida para recrear la historia cinematográfica de una familia campesina —padres de mediana edad y tres hijos— que, como tantas de la postguerra emigra a la capital en busca de mejores oportunidades. Enclaves céntricos eminentemente populares como Atocha, Lavapiés, o los exteriores de La Latina, comparten protagonismo con ensanches y poblaciones de las afueras, incluyendo accesos férreos como la Estación del Norte. Encontramos así una serie de escenarios urbanos, con sus equivalencias sociales, que resaltamos aquí como definitorios de la pervivencia de una imagen urbanística de la postguerra en este cambio de década.

- **Corrala.** Residencia habitual de clases bajas. Casas ínfimas con baño comunitario que dan cobijo a mas de una familia —miembros propios, o ajenos en régimen de habitación realquilada con derecho a cocina. Hogar de acogimiento de los protagonistas regentado por una pariente versada en trapicheos y sin grandes escrúpulos morales.
- **Piso de alquiler.** Apartamento de la amiga de «El Chamberlain» (Félix Dafauce), posiblemente una corista retirada y —como Tonia (Marisa de Leza), criada e hija pequeña de la familia emigrante— de ascendencia rural. Habitat confortable —ensanches constituidos en «barrios de queridas»—, pese a imponderables —cortes puntuales de energía eléctrica por causa del desabastecimiento. Vida «fácil» y envidiable que se paga con el aislamiento social: casa propia, lencería fina —bata de seda con marabú y medias «de cristal»—, gastos pagados, servicio y un mobiliario moderno conforman este universo de la entretenida.

⁵ El mismo Nieves Conde asume que la crítica que en su momento consideró a esta película como segunda parte de *La aldea maldita*, cinta con la que, si bien no comparte moral católica, si existe un posicionamiento ante los valores propugnados por la urbe. *Ibid.*, pp. 79 y ss.

- **Café-bar.** Punto de encuentro de desocupados. Intercambio y preparación de negocios clandestinos —estraperlista que tiene allí el despacho desde el que distribuye bienes y asigna tareas. Jefe que se enriquece sin apenas riesgos frente a subalternos, peones de la supervivencia diaria que, en caso de fallo, como ocurre con el hijo mayor Pepe (Ricardo Lucía), llevan todas las de perder.
- **Casitas bajas.** Grupo de viviendas del extrarradio que incluye el hogar de la familia de titiriteros a los termina uniéndose el hermano menor (Ricardo Lucía). Servicios mínimos pero entorno pleno de buena vecindad y calor humano.

Otros escenarios secundarios, generalmente vinculados a actividades de tipo económico y asistencial, o a espectáculos de la época que, con diferencias de clase y nivel, merecen ser destacados, son los siguientes:

- **Oficina de empleo.** Réplica cruel del histórico «vuelva usted mañana», donde la burocracia de base atiende a diario a los miles de parados de toda procedencia en busca de un trabajo mínimamente remunerado.
- **Mercados, comercio tradicional.** Lugares de aprovisionamiento donde parroquianos, estivadores y delincuentes no necesariamente habituales, buscan su acomodo —presa fácil la del cándido benjamín, distraído con el espectáculo del guñol, que es despedido de inmediato de la tienda de ultramarinos que acababa de contratarle, por un patrón que luego le reclama el importe de lo sustraído.
- **Puntos de venta ambulante.** Típicos representantes urbanos de la economía de subsistencia en los 50. Negocios «*al detall*» resultado del goteo del mercado negro, donde los mas avispados explotan su porción de suerte siempre a riesgo de ser detenidos por carecer del permiso correspondiente —huyendo de la policía la casquivana Pili (Maria Asquerino) pierde parte de su carga de «rubios» durante el que ha sido un nefasto día para las ganancias. Peor suerte corre el inexperto padre (José Prada) —obligado a tales menesteres por razones de edad y limitaciones laborales—, zarrandeado y expoliado por las fuerzas del orden, tras el alboroto infantil desencadenado por regalar golosinas a un escolar sin dinero.
- **Cuarteles y regimientos.** Instituciones de dominio e inserción social que, pese a lo modesto de los salarios, garantizan la subsistencia de sus miembros, genuinos representantes del bando vencedor. Ellos toman el relevo de actividades que en siglos anteriores ejerció el clero —«sopa de cuartel» repartida diariamente por los legionarios a vagabundos y pobres de solemnidad, cuyas filas integra el hermano menor, escapado de casa tras perder empleo y apoyos maternos.
- **Teatro de variedades.** Catedral popular de la fama y sueño de toda aspirante a tonadillera. En él actúan consagradas (una jovencísima Maruja Díaz interpretándose a si misma), o se apadrina a las jóvenes promesas

del mundo de la copla. Cielo e infierno para la debutante Tonia «La Campesina», embaucada por las promesas de «El Chamberlain» —abu-cheo preparado que la arroja definitivamente en brazos de su supuesto protector.

La presencia de clases típicas del franquismo es otro de los aspectos mejor reflejados por Nieves Conde en su recreación del Madrid de los 50. Amplio abanico, según grado y nivel social de pertenencia, con la presencia de:

- **Clases bajas rurales y urbanas.** Campesinos, obreros industriales, parados, funcionarios modestos, integrantes de cuerpos policiales. El entendimiento no es la tónica entre todos ellos. Además de diferencias de percepción —funcionarios y cuerpos del Estado se ven a si mismos como superiores— el dramatismo del día a día no propicia la práctica de la solidaridad. Pese a lo tópico del comportamiento, cabe aquí resaltar la generosidad como patrimonio de los mas humildes —feriantes que, aún con lo precario de sus ingresos, y sin conocerle apenas, ofrecen casa y trabajo al hijo mas joven.
- **Estratos medios. Nuevos ricos.** Solo referidas en el film —el médico, el alcalde del pueblo. Figuras en ascenso son los estraperlistas, personajes de diverso origen que prosperan al margen de la ley, o sus «protegidas», de prostitutas a mantenidas de lujo, dependiendo de los círculos sociales en los que se muevan sus amantes —p.e.: distancias abismales entre la novia de «El Chamberlain» y las «*periquitas*», elegantes señoritas de compañía asiduas del afamado Bar Chicote.
- **Otras bases del régimen.** Categorías que van de los estratos bajos hasta los medios. No aparecen casi en el film pero su presencia implícita es constante: militares, clero, empleados públicos y clases pasivas completan el negro panorama de un país que aún arrastra los desastres de la guerra.

3. LAS CREENCIAS Y VALORES DE UNA ÉPOCA DESOLADORA

No queremos concluir sin apuntar al menos una correspondencia entre espacios físicos y sociales y aquellos referidos a cultura y mentalidades mas representativas de la época. De entre una serie de valores presentes en la cinta de Nieves Conde, hemos agrupado en este epígrafe aquellos que creemos mas representativos de la España del primer franquismo, y que sintetizamos como sigue:

- **Religión.** Aunque no de manera explícita —escenas del entierro de Pepe de las pocas conteniendo elementos de este tipo— aparece siempre dominando los códigos de conducta, algo que se evidencia cuando se trata

de identificar el mensaje global del film, ambivalente y de un moralismo costumbrista a la hora de fijar las causas últimas del retorno de la familia a sus raíces ¿Destino fatal o castigo divino por ambicionar más de lo que se tiene? Tampoco hay que olvidar los filtros de la censura —final mutilado que zanja lo que podía ser una denuncia de la pobreza y desarraigo, que sin embargo permanece en los significados implícitos— imágenes originales de la familia que regresa, cruzándose con otra que recorre el camino en sentido inverso por otras improvisadas de la tierra fructificando en unos surcos labrados con trabajo y hasta con sangre. La humildad del pueblo su mejor arma... Crítica constructiva, puede. Aunque no compartimos la tesis de Linás sobre desechar moralejas del tipo menosprecio de la corte y alabanza de la aldea, algo que, a nuestro modesto entender, no queda tan claro, toda vez que el refrán viene como anillo al dedo... de censor.

- **Familia.** Estructura patriarcal que se resquebraja hacia la unidad nuclear desde el momento en que el hombre debe emigrar y la mujer buscar trabajo no cualificado hasta que se casa —o hasta que, como Pili busca afanosamente en sus relaciones, ya sea con Pepe o con el «Mellao»— *encuentre a quien la tenga como una reina*. Aún con evidentes fracturas, que se ensanchan con el paso de las décadas, la sociedad del franquismo logrará conciliar tímidas aperturas y pervivencia de normas y jerarquías que rayan en lo atávico. En la esta claustrofóbica España que *Surcos* presenta, tales licencias son todavía inimaginables, como demuestran los roles básicos asumidos por cada uno de los personajes de la trama, que raramente se ven alterados. Varón sustento del hogar. Mujer procreadora e hijos aún dependientes. Esa es la fórmula. No tanto en lo que se refiere a viejos y jóvenes, como bien muestra la situación excepcional del padre, miembro no útil en una estructura extraña, y desposeído por tanto de toda autoridad económica y moral, a quién su codiciosa esposa relega a labores impropias de su sexo.
- **Visión de las nuevas generaciones.** Centrándonos en las expectativas expresadas por los personajes de la película, jóvenes de clase baja que lleguen a la gran capital en los años de postguerra, el objetivo es unánime: salir de la pobreza. Progresar. Incluso hacerse rico. Los negocios ilegales, o la especulación se aparecen como las vías más rápidas —impaciencia temeraria de Pepe que le conduce a la muerte, mientras que el verdadero culpable, el explotador «Chamberlain», escapa a cualquier castigo. Una tercera opción, aceptada, en el caso femenino es el mundo del espectáculo y la farándula, pasaporte rápido al un éxito que ni mucho menos está garantizado en una gran mayoría de casos. Sueños de cupletista de tantas muchachas —o de sus madres—, que van terminar en el arroyo. Un destino desgraciado, aunque, a veces preferible a la muerte en vida que conlleva la existencia en una tierra olvidada. Posibilidad que, ni como aviso para muchachas desorientadas, podía admitir la tijera de la censura —en

el final original, ya en camino de regreso al pueblo con su familia, Tonia salta del tren en marcha, indefectiblemente abocada a la prostitución⁶.

- **Modas. Productos. Medios de comunicación.** Dentro de un panorama marcado por la recesión y la escasez, la irrupción de la publicidad de productos americanos como el tabaco «rubio» o las famosas «medias de cristal», sumum de elegancia y sensualidad que, pese a las estrictas normas del vestir impuestas por la moral nacional catolicista, nunca ha de perder la fémina española⁷, marcan costumbres y hábitos de consumo una sociedad en crecimiento. Complemento fetiche que ansía Tonia desde que comprueba su tacto y transparencia en el preciado par que posee su prima Pili —que además revender, fuma «Chester» a modo chic de reclamo publicitario—, y motivo de su salida de casa de la amiga del Chamberlaín, tras comprobar con horror la fatal combinación cigarrillo encendido con nylon. Una vez bajo la tutela de aquel, no habrán de faltarle. Las tornas de invierten cuando el sueño acaba —negras vestimentas que acompañan la vuelta de las mujeres a esos orígenes que nunca debieron olvidar. Modas o música difundidas en los medios de comunicación de la época: radio —como mucama o nueva dueña del nidito de amor, Tonia hace duos a Celia Gámez, prototipo de nueva mujer—, y revistas ilustradas, reproduciendo el universo folklórico del momento —Lola Flores, Juana Reina, Paquita Rico... llenan la pared del dormitorio femenino en la corrala. Y, por supuesto, el cine, con el nuevo género en boga, no siempre comprendido por el gran público— la novia de Chamberlain no acaba de ver la razón de mostrar en la pantalla las desgracias diarias. Para eso ya está la propia realidad.
- **Amor/Sexo.** En consonancia con la rígida división entre hábitos masculino y femenino. Estricta moralidad pública. Menor privada. Mitificación de la virginidad y doble sesgo en la aceptada teoría de «las dos clases de mujeres»: esposa/madre/hija/novia/hermana —honor mancillado por cuya reparación Pepe se enfrenta a «El Chamberlain»— versus «las otras», terreno ajeno y por tanto abierto tipo de escarceos de un macho reprimido y permanentemente insatisfecho que, ante la imposibilidad de tocar con los miembros ordinarios, ha aprendido a hacerlo con la mirada: el piropo expansión sonora de su hambre sexual, convertido en deporte nacional sin distinción de edades⁸ —ruidosa chiquillería de la corrala que irrumpe en exclamaciones al paso de una endomingada Tonia, que se crece en coquetería. En cuanto a la actitud rompedora de Pepe y Pili, conviviendo fuera del matrimonio, el film no arroja dudas en cuanto a un juicio moral —trágico final del joven, a la vez que se adivina la suerte de ella, rotos sus sueños de abundancia, y de nuevo a merced del «Mellao». En el

⁶ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁷ Torres, Rafael: *La vida amorosa en tiempos de Franco*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, pp. 58 y ss.

⁸ Cfr. Torres: *La vida amorosa en tiempos de Franco*, *op. cit.*, pp. 41 t ss, 46 y ss.

otro extremo, las palabras de la novia del hermano menor, tranquilizan al padre sobre la circunstancia puntual de vivir bajo el mismo techo... *claro está que nos queremos. Pero como Dios manda.*

Muchos serían los matices a introducir, labor que excedería con creces, no tanto el propósito, sino la extensión prevista para este tipo de comentario, y que debemos postergar para ocasión mas adecuada. Si hay un adjetivo que defina el valor de *Surcos* como documento social imprescindible para la memoria histórica de la postguerra, es sin duda su contemporaneidad, la frescura de personajes y temas que llega al espectador de cualquier edad y condición, y que permite, tanto generaciones actuales, como aquellas que tuvieron que vivir las dificultades de la época, identificar sin grandes dificultades localización geográfica o social. Realidad filmada porque, controversias aparte sobre el evidente discurso moralizante de algunos de sus mensajes, es este un juicio crítico en el que todas las versiones parecen confluir.

Opinión que, como historiadores de la comunicación social, no dudamos en suscribir.