

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Deconstructing Pérez o esto no es un símbolo

Autor/es:
Montiel, Alejandro

Citar como:
Montiel, A. (2000). Deconstructing Pérez o esto no es un símbolo. La madriguera. (29):62-65.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41881>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



DECONSTRUCTING PÉREZ Ó ESTO NO ES UN SÍMBOLO

Surcos

José Antonio Nieves Conde

España, 1951

Por Alejandro Montiel Mues

Los ríos de tinta que ha hecho verter la intrincada coyuntura política en la que *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) obtuvo la calificación de "Interés Nacional" por empeño tozudo del a la sazón Director General de Cinematografía, el coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército de Aire Don José María García Escudero (Cfr. Méndez Leite, 1965: II-89; García Escudero, 1970: 149-150; Font / Gubern, 1975: 64-68; Hernández / Revuelta, 1976: 29-30; Gubern, 1995: 34-35; Monterde, in AA.VV., 1995: 246-255; Heredero, in AA.VV., 1996: IX: 222-223; etc.), mientras que, por otro lado, ciertos sectores de la Iglesia motejaban la película de *pura inmoralidad, susceptible de ser prohibida sin posibilidad de arreglo* (Cfr. Zumalde, in Pérez Perucha (ed.), 1997: 295), no empuja la desazonadora comprobación de que muy pocos analistas (salvo honrosas excepciones como la de Llinás, 1995; el citado Zumalde, y algunos otros que habrán de perdonarme que los desconozca), hayan emprendido la tarea de entrar en el propio *cuerpo* del film para dar cuenta tanto de las visibles y audibles tensiones entre texto y contexto que el celuloide sin duda atesora, como de algo mucho menos encriptado y si más *evidente* y *elocuente*: verbigracia: qué cuenta, cómo lo cuenta y, finalmente, de qué habla *Surcos*.

Tres razones podrían aventurarse, a nuestro juicio, para dar alguna explicación a esta paradójica pereza analítica:

La primera de ellas es de carácter general: casi todo el *Cine español* (los ya más de 6.000 largometrajes que componen este vasto corpus) está reclamando a gritos trabajos más detallados de análisis textual, y *Surcos*, pese a su accidental celebridad, no podía ser menos.

La segunda, quizás, tiene que ver con el hecho de que la dilatada obra cinematográfica de José Antonio Nieves Conde, desde sus muy prometedores comienzos como guionista en el estimable melodrama *Vidas Cruzadas* (Luis Marquina, 1942),

film no menos interesante que *Surcos*, aunque formalmente se encuentre "en las antípodas" de aquél (Cfr. Pérez Perucha, 1983: 35), hasta sus últimos films de los años 70, cuando "totalmente entregado al cine comercial, se despidió en 1976 con dos films intrascendentes, *Volvoveta* y *Más allá del deseo*" (Torreiro, in AA.VV., 1995: 362), encaja mal, por muchos encajes de bolillos que se hagan, con la *Teoría del Autor*, incluso dentro la más sofisticada y astuta de las articulaciones que intente ponerse en pie a partir de la misma; pues basta cotejar sus films de los años cincuenta, desde *Balarrasa* (1951) hasta la aún elaborada con cierto compromiso estético y, probablemente, ético, *Don Lucía* y *el hermano Pío* (1960), con dos prescindibles películas de los años setenta que hemos también revisitado (*Historia de una traición*, 1971; *Marta*, 1971) y una comedia de *expeditiva* y *monótona puesta en escena* y *planificación* como *Las señoritas de mala compañía* (1973), para caer en la cuenta de que nada reúne el *estilo* de unas y otras películas.

La tercera de las razones, aunque pueda parecer secundaria o desdeñable (y debería serlo, pero no lo es) estriba en que dada la *crueidad* de *Surcos*, el film suscita un mayor interés *político* que *estético*, o, por decirlo de manera directa, no *enamora* al (posible) analista, que, invariablemente, desplaza su interés hacia apasionantes cuestiones ideológicas que gozan de la ventaja de que, según se suele aducir, no necesitarían ser ancladas en la minuciosa descripción de la *forma filmica*.

Por todo lo antedicho, los párrafos que siguen quieren aportar un minúsculo granito de arena a una futura cimentación que sirva para erigir, merced a la suma de análisis textuales parciales sobre films españoles concretos, una *ulterior* y *deseable Historia (estética) del cine español*, la cual no se articule mediante la suma de trayectorias autorales más o menos coherentes o incoherentes, ni tampoco se funde, en la medida de lo hu-

manamente posible o de lo científicamente exigible, sobre juicios de gusto, sino en la tarea, notablemente más lenta y desagradecida, de la descripción de lo que los films en efecto ponen en pie.

"*Surcos*—ha escrito Imanol Zumalde— es una película de referencia tanto por la temática que afronta cuanto por la forma en que se fragua la misma" y, por este mismo autor nos enteramos también de que el *final* era *ideológicamente* más explícito y discursivo, y que, por razones de censura, fue modificado. Lo que debía aparecer en pantalla era, nos dice, lo siguiente: "a pie de tren, los Pérez se cruzaban con otra familia del pueblo y Tonia, en el último momento, renunciaba a volver al terruño y se quedaba en Madrid, sin duda abocada a la prostitución" (Zumalde, 1997:295).

El film, no obstante, acaba en el cementerio, y tras mostrar la tumba de Pepe (Francisco Arenzana, el hijo mayor de los Pérez, vilmente asesinado) que va siendo cubierta de tierra, funde con el penúltimo plano (los surcos de un terreno de labor), para superponer inmediatamente la palabra *Fin* sobre el paisaje horizontal de la meseta castellana. La evidente rima de estos planos con el título de la película, que Zumalde amplía brillantemente a las vías paralelas del tren y a la carrera que Tonia (Marisa de Leza) se hace en la media en un escena bellamente musicada por Jesús García Leoz (una de las más admirablemente resueltas del film, también desde la banda de imagen), no deja lugar a dudas sobre el *discurso* de *Surcos*, aunque cabría añadir, si se nos permite una metáfora visualmente *obvia*, que ese volver a los *surcos*, puede ser interpretado, asimismo, como una clamorosa y marcial llamada a volver a cerrar *filas*, aunque quede muy poco claro qué filas sean esas.

Y es que si el presunto sentido literal del film ya se nos ha explicado didácticamente, y de entrada, en un párrafo superpuesto a las primeras imágenes y firmado por el propio autor del argumento, Eugenio Montes (argumento a partir del cual su esposa, Natividad Zaro, y el muy notable novelista Gonzalo Torrente Ballester tramaron un guión de una habilidad ejemplar y de una vertiginosa tensión dramática), resulta cuando menos sorprendente, por no decir sospechoso, que tras la prédica inicial y justo encima del letrero "Película declarada de Interés Nacional", pueda leerse: "Esto no es *símbolo* pero si un caso por desgra-

cia demasiado frecuente en la vida actual" (El subrayado es nuestro).

Siendo así que todo film no puede dejar de ser un *símbolo*, o, por mejor decir, un conjunto de *símbolos*, con independencia de los deseos del autor o de los Ministerios de Propaganda, parece legítimo *leer* (y aun obligado) no las intenciones de los autores (que al espectador pueden y hasta deben importarle un pito) sino lo que los signos pudieran simbolizar o, efectivamente, simbolizan. En otras palabras, *Surcos* cuele como presunto *realismo* lo que, evidentemente, es ficción discursiva, *simbolización ideologizada*; se finge crónica cuando es, obviamente, sofisma; niega en su arranque la metáfora de manera tan falsa como Pedro negó a Cristo.

Aunque, como apuntábamos arriba, que estas metáforas tengan un sentido *políticamente* unívoco y preciso, eso ya es otro cantar. Pues podríamos decir, y nunca mejor dicho, que, si todo está declarado en el preámbulo inicial y en las primeras y las últimas imágenes del film (que, por cierto, son idénticas a las de los títulos de crédito), para este viaje no hacían falta alforjas. Ocurre, no obstante, que el film, con un sadismo casi stroheimniano, *da* mucho más que eso, y lo da con una implacable precisión. Pasemos, pues, a desmontar esta máquina trituradora que es *Surcos*, film poblado de numerosos y superfluos policías y de incontables y despiadados niños, para poder



reconstruir mejor luego *sus múltiples derivas*.

Si definimos según es habitual la *secuencia* como una microunidad espaciotemporal y de acción dentro del film, contaremos en *Surcos* (con poco margen de error, aunque se podrían discutir algunos de estos *cortes*) 70 *secuencias*, y podríamos, de entrada, convenir en que el Primer Acto (aquel que presenta los personajes principales y expresa claramente el

conflicto central del argumento) dura aproximadamente 8 minutos y medio y canónicamente se cierra con el primer fundido en negro. Dicho Primer Acto narra la primera jornada de los Pérez en Madrid, se expande en 8 secuencias y contiene exactamente 34 planos (tras los cuatro iniciales sobre los que se superponen los títulos de crédito).

En la primera secuencia (planos 1-4), se muestra la llegada de los cinco miembros de la familia a la estación de ferrocarril, y en el plano 4 se escenifica ya la inicial crueldad de que son víctimas los Pérez: el conductor de un vehículo de transporte de equipajes y mercancías está a punto de atropellar a la madre (María Francés) en el populoso andén, pero no contento con ello, además la insulta ("¡So tonta!"), lo cual parece provocar una tímida y unánime reacción solidaria de la familia, que, sin embargo, ataja rápidamente Pepe, su propio hijo, quien se allana y pide disculpas al grosero empleado del ferrocarril de la estación madrileña por medio de la siguiente fórmula: "¡Es que es de pueblo!"

El film arranca así con la comisión por parte de Pepe de un infamante pecado contra el cuarto mandamiento, que el destino, que tomará como brazos ejecutores al Mellao (Luis Peña) y al Chamberlán (Félix Dafauce) castigará sañudamente. No podía, pues, empezar de manera más desagradable y elocuente esta película, porque pronto nos enteraremos de que todos los

odiosos gestos de Pepe están orientados precisamente a desmarcarse de sus familiares, a los que él mismo juzga unos paletos; es decir, de los que se avergüenza.

En la segunda secuencia (planos 5-9), el escarnecimiento de los Pérez continúa por parte de los usuarios del metro, iniciándose así una infatigable serie de afrentas y burlas enconadas que reaparecerán una y otra vez a lo largo del film. En la tercera secuencia, ya llegados al barrio de Lavapiés (planos 10-14), irrumpe el primer policía de entre los muchos que intervienen constantemente en el film, sobre todo al principio de la trama (luego se hará palmaria su ausencia allí donde se cometen los delitos más graves). Ejemplo: en el inicio del Segundo Acto (plano 38), cuando, por primera vez se presente en el encuadre la entrada del bar que sirve de tapadera a los sucios negocios del Chamberlán, hay un policía al fondo del plano y de espaldas, casi como *por casualidad*. Después intervendrán otros policías para abortar el negocio de venta callejera de tabaco de Pili (Maruja Asquerino), para separar a Pepe y al Mellao cuando se peleen, para confiscar las mercancías que intenta vender sin licencia Manuel, padre (José Prada), y para separar a Manolo (Ricardo Lucía), cuando se pelee en la feria..., pero no rendirán servicio útil alguno a los Pérez, quienes lo perderán todo, ora a consecuencia del celo en la acción policial, ora por omisión de los deberes propios de la fuerza pública.

La cuarta secuencia (planos 14-21) insiste en mostrar el ensañamiento con el que unos niños que pueblan el patio de vecindad dan la bienvenida a los Pérez al lugar donde viven sus parientes y donde encontrarán miserable acomodo: "¿A qué vendrán estos catetos", dice una de estas angelicales criaturas. Es de destacar que dicho patio está descrito con sabia minuciosidad, pues la prolija escalera es lentamente ascendida por los recién llegados, de manera que la cámara capte el popular y abigarrado ambiente donde deberán integrarse: un ambiente que recuerda más a una jaula de fieras carroñeras que un lugar de habitación humana, ya que, con la misma voracidad con que sus moradores se lanzan a por las gallinas aviesamente robadas por los niños a los Pérez, se lanzarán, en una escena posterior, a por los cigarrillos esparcidos de una patada por el Mellao tras propinar públicamente una paliza a la indefensa Pili.

La quinta secuencia (planos 22-28) acontece ya en el interior de la casa y durante la cena. Los diversos reencuadres (desde el inicial plano general) van poniendo de manifiesto una cierta *preferencia* del relato, o si se quiere decir con mayor exactitud, una *focalización preferente* en uno de los personajes del quinteto (ahora convertido en septeto), Pepe, a quien veremos peyorar con jactancia en primer plano (plano 24) antes de que un incidente interrumpa la cena: una niña viene a pedir, de parte de su madre, un cuarto de alubias, y es despachada con cajas destempladas por la dueña del inmueble, Engracia (Carmen

DAVID HUME

Resumen del tratado de la naturaleza humana



La presentación más global y sistemática del pensamiento de Hume se encuentra en el Tratado. En su intento por aclarar el sentido de dicho trabajo, centrándose en algunos puntos especialmente conflictivos, Hume escribió este *Resumen del Tratado de la Naturaleza Humana*, que por primera vez se publica en edición bilingüe.

LIBROS DE E R

Sánchez) al no traer el dinero para pagar.

Llegada la hora de acostarse, las tres secuencias sucesivas muestran el compadreo cómplice entre Engracia y la esposa de Manuel (plano 29), la conversación en la que los tres varones anuncian su propósito de salir al día siguiente a buscar trabajo (plano 30), y la premonitória escena en la que Tonia (Marisa de Leza) delata su fascinación por las medias de Pili (planos 31-34); con lo que la hija pequeña goza, como se ve, también de una atención destacada por parte de la narración. Incluso podría decirse que es aquí donde Tonia contrae la *hamartia* (en términos aristotélicos) o lo que nosotros quisieramos denominar *pequeña culpa* que habrá de expiar espectacularmente luego en su amañado fracaso como tonadillera y en su enfangamiento como barragana de Don Roque, el Chamberlán. (Véase la brillante aplicación del concepto de *hamartia* a los personajes femeninos de los films de Manuel Mur Oti por parte de Carmen Arocena, in Castro de Paz / Pérez Perucha, eds., 1999). Nótese, por el contrario, que, hasta aquí, en lo que hemos definido como Primer Acto, los siete personajes han mantenido un cierto protagonismo que anuncia sus posteriores peripecias, salvo uno: Manolo, cuyo peso tanto en estos primeros compases del film como a lo largo de todo el metraje, resultará *aparentemente* irrelevante, y que sin embargo será el único que sobrevivirá pobremente en la ciudad.

La tónica general será después similar a la descrita: escenas muy breves (que raramente sobrepasan poco más del minuto, salvo significativas excepciones) y nerviosamente montadas con planos de corta duración que se suceden con gran agilidad. El film se articula por lo tanto como un progresivo *increscendo* de situaciones crueles en las que a una contrariedad sigue una catástrofe, y así sucesivamente. Eso vale para Manuel, que fracasa como estraperlista y como peón y ve cómo matan como a un perro a su primogénito; para su esposa y su hija, que acaban

apaleadas por él; y, por supuesto para Pepe, a quien no sólo Don Roque humilla, el Mellao traiciona, un hombre le dispara, cae desde un camión y rueda malherido por una cuneta para ser rematado en seguida por el Mellao en el garaje delante de Pili, su novia, sino que también, y finalmente, será arrojado a las vías del tren por Don Roque.

Es en esta última escena en la que pensaba cuando aludía *supra* a Stroheim; pues el Chamberlán ejecuta este desaprensivo acto antes de encenderse plácidamente un cigarrillo, cuyo humo, amplificado y desplazado metonímicamente a la imagen gigantesca y turbulenta de una nube de humo procedente de la máquina del tren que acaba de descuartizar el cuerpo de la víctima, se adueña completamente de la pantalla.

En conclusión: no sólo Bardem se equivocaba cuando afirmó provocativamente que el cine español era (hasta que él se puso a hacerlo) *estéticamente nulo*, sino que, fuera de los abusivamente llamados *cinéastas disidentes*, no todo fueron almidonados trajes de época, barbas postizas y soflamas pomposas, sino que es más cierto que el nivel *estético* del cine español, antes de Bardem y Berlanga, y paralelamente al escandido de las primeras y estupendas películas de éstos, era notable, y hubo *otro cine* estéticamente ambicioso (por desgracia aun pendiente de justipreciación), trufado de admirables ideas audiovisuales y de una calidad técnico-industrial e interpretativa excelente.

Y, por otro lado, ¿por qué no atestiguar lo que sigue?: al ilustre grupo de belicosos falangistas que perpetraron *Surcos* les debía de doler también la deriva de una maltrecha España (de cuyo estado, imposible olvidarlo, eran grandemente responsables los cada vez más ninguneados líderes de su partido), al menos tanto (hemos de suponer) como les dolía y duele este desolado y admirable film a los espectadores españoles de entonces y de ahora.

Bibliografía

Angulo, J.; Rebordinos, J. L.; Narváez, M. (coord.): (1990) *Tiempos del cine español. Años 50*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura.

Arocena, Carmen: (1999) "Las mujeres de Manuel", in Castro de Paz, José Luis; Pérez Perucha, Julio (coord.): *El cine de Manuel Mur Oti*, 4º Festival de Cine de Ourense.

Font, Domènec; Gubern, Román: (1975) *Un cine para el cadalso*, Euros, Barcelona.

García Escudero, José María: (1970) *Vamos a hablar de cine*, Madrid, Salvat editores / Alianza editorial.

Gubern, Román: (1995) "Surcos", in AA.VV., *Huellas de luz*, Diorama, Madrid.

Herederó, Carlos F.: (1996) "España bajo el franquismo: imágenes parásitas y resistencia crítica", in *Historia General del Cine. Euro-*

pa y Asia (1945-1959), vol. IX, Madrid, Cátedra, ps. 183-234.

Hernández, Marta; Revuelta, Manolo: (1976) *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero.

Llinás, Francisco: (1995) *José Antonio Nieves Conde*, Valladolid, Semana Internacional de Cine.

Monterde, José Enrique: (1995) "Continuismo y disidencia (1951-1962)", in Gubern, Román; Monterde, José Enrique; Pérez Perucha, Julio; Riambau, Esteve; Torreiro, Casimiro: *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.

Pérez Perucha, Julio: (1983) *El cinema de Luis Marquina*, 28º Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Zumalde, Imanol: (1997) "Surcos, 1951", in Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, ps. 295-296.