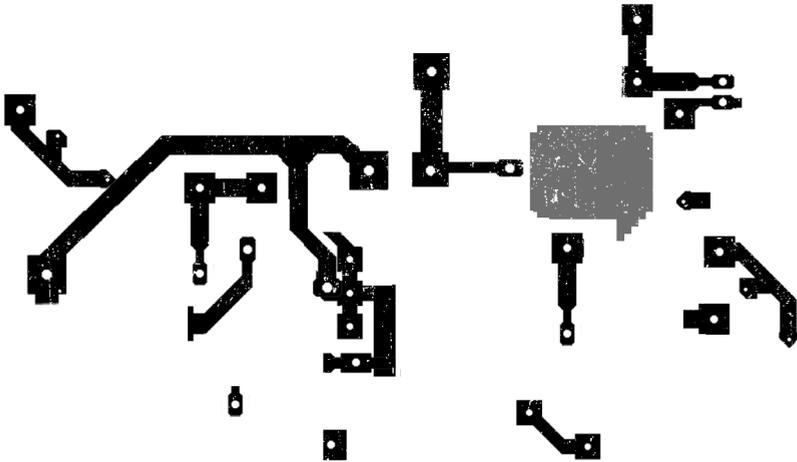


*La representación en el cine
de la integración de los inmigrantes
rurales en las ciudades:
el pesimismo de *Surcos* (1951)*



***Javier Silvestre Rodríguez
y Enrique Serrano Asenjo***
Universidad de Zaragoza

DOI: 10.4422/ager.2011.03

ager • nº 12 • abril 2012

Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural
Journal of Depopulation and Rural Development Studies

***La representación en el cine de la integración de los inmigrantes rurales en las ciudades:
el pesimismo de Surcos (1951)***

Resumen: Este trabajo analiza la representación en el cine de los inmigrantes rurales en las ciudades, en concreto en la ciudad de Madrid, durante los años cuarenta y primeros cincuenta del siglo XX. El análisis se basa en una de las películas más importantes en la historia del cine español, *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). El trabajo muestra que *Surcos* destaca por su pesimismo a la hora de reflejar la inmigración. Para explicar este punto de vista, se aborda el debate sobre las principales influencias ideológicas de la película y se estudia el contexto económico y social.

Palabras clave: Cine e historia; inmigración rural-urbana; Madrid; película *Surcos* (1951); pesimismo

Z11; A12; N30; J61

Film representation of rural in-migrants in cities: The pessimism of Surcos (1951)

Abstract: This paper analyzes film representation of rural in-migrants in cities during the 1940s and early 1950s. The paper concentrates on the case of Madrid. The study focuses on one of the most important films in the history of Spanish cinema, *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). The paper argues that *Surcos* is a very pessimistic portrait of in-migration. Aimed at explaining this feature, the paper deals with the debate on ideological influences and examines the economic and social context.

Keywords: Cinema and history; rural-urban migration; Madrid; *Surcos* (1951), film; pessimism

Recibido: 15 de noviembre de 2010
Devuelto para revisión: 10 de enero de 2011
Aceptado: 12 de enero de 2011

Javier Silvestre Rodríguez. Departamento de Estructura e Historia Económica y Economía Pública.
Universidad de Zaragoza. javisil@unizar.es

Enrique Serrano Asenjo. Departamento de Filología Española. Universidad de Zaragoza. jeserra@unizar.es

Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.

Eugenio Montes [responsable del argumento de *Surcos*]
Texto sobreimpreso en las primeras escenas de la película

Introducción

A pesar de algunas reticencias, la aceptación del cine en la historia como ciencia social se ha consolidado a lo largo de las últimas décadas. La relación entre cine e historia puede abordarse desde, al menos, dos puntos de vista¹. El cine, en primer lugar, puede ser considerado como una fuente para el estudio de la historia. Esta estrategia puede generar dudas con respecto a su utilidad, dada la facilidad con la que el pasado puede tergiversarse en una película. Sin embargo, precisamente el modo en que el pasado es *representado* convierte al cine en un hecho a explicar. En palabras del historiador del cine José María Caparrós, las películas "sirven para explicar la sociedad, pues retratan más el contexto en que han sido realizadas que el referente histórico que intentan constatar"². Desde este otro punto de vista, por tanto, es posible acercarse al cine con la intención de explicar por qué y por quién un determinado hecho se concibe de una forma, y no de otra, en cierto momento de la historia. No hay que olvidar que el cine puede influir en la construcción y transmisión de estereotipos,

-
- 1• Véanse Esteve (1997), Caparrós (1997, 2004), De Pablo (2001) y Cuesta (2004) acerca de la relación entre el cine y la historia.
 - 2• Entrevista con el autor (con fecha de 5/7/2008) que se encuentra disponible en la página Web sobre investigación y docencia del cine CineHistoria.com [<http://www.cinehistoria.com/?tag=entrevista-a-jose-m%C2%AA-caparros>; consultada el 30/03/2009].

mentalidades e ideologías y que, como medio de comunicación de masas, llega al gran público mucho más que los libros académicos (De Pablo, 2001: 23).

La emigración, tanto la internacional como la interior (dentro de un país), ha sido abundantemente representada en el cine³. Las películas que tratan sobre la emigración forman parte de una categoría más amplia que se refiere al *viaje*, a su vez uno de los "argumentos universales" en el cine y cuyo origen está en el mito (Balló y Pérez, 1997). Dentro de la categoría de cine sobre la emigración destacan las películas que reflejan el *desencanto* del emigrante (Balló y Pérez, 1997). La atracción que ejerce la representación de las dificultades y frustraciones del emigrante se puede comprobar en películas muy populares como, por ejemplo, *The immigrant (El inmigrante)*, Charles Chaplin, 1917), *The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira)*, John Ford, 1940), *Rocco e i suoi fratelli (Rocco y sus hermanos)*, Luchino Visconti, 1960) o *America, America (América, América)*, Elia Kazan, 1963).

En este trabajo se analiza la representación en el cine de los inmigrantes interiores en España. Es decir, se adopta el punto de vista que considera al cine como objeto de análisis y testimonio del contexto social. En concreto, se estudia el caso de la ciudad de Madrid, durante los años cuarenta y primeros cincuenta del siglo xx. El análisis se ciñe a una película, *Surcos*, dirigida por José Antonio Nieves Conde y estrenada en 1951. El hecho de centrar el estudio en una sola película se justifica por la importancia que numerosos autores han otorgado a *Surcos* en la historia del cine español (por ejemplo, Gubern, 1995; Caparrós, 1999; Castro, 2000). De esta película se ha dicho que rompe una trayectoria cinematográfica en la España de posguerra en la que predominaba el cine folclórico (de inspiración teatral y zarzuelera), la exaltación patriótica y militar y, por supuesto, la apología del nuevo régimen. En este sentido, el historiador del cine José Luis Sánchez Noriega (2004: 116) incluye a *Surcos* en un grupo de "films no históricos [pero] que han adquirido hoy valor para una Historia del Tiempo Presente en cuanto muestran de forma metafórica u oblicua las fisuras de la realidad"⁴. El hecho de que la trama de *Surcos* tenga lugar en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil, probablemente el acontecimiento con mayores repercusiones sobre la sociedad española de los siglos xix y xx, añade interés a su estudio.

3• Véanse, entre otros, Zaniello (2003) y, para el caso de España, Moyano (2005).

4• Según el mismo autor, otras películas incluidas en este grupo serían *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951), *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira-Beleta, 1953) o *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952).

En este trabajo se muestra, en primer lugar, que *Surcos* destaca por su pesimismo a la hora de reflejar la inmigración en las ciudades. Para explicar este punto de vista, se profundiza en el debate acerca de las principales influencias que los historiadores, sobre todo del cine y desde un punto de vista formal, han destacado a la hora de interpretar la película, el cine neorrealista italiano y el falangismo. Se propone que, independientemente de la mayor o menor influencia del neorrealismo, es el ideario falangista, así como la situación del falangismo en el seno del franquismo, la clave para comprender el argumento de *Surcos*. Sin embargo, en segundo lugar, para entender la influencia del falangismo en la película, así como la visión tan negativa de la inmigración, también es necesario un análisis de la economía española durante los años cuarenta y primeros cincuenta y de los movimientos migratorios interiores que tuvieron lugar en aquella época. Este trabajo muestra que la película se elaboró en un momento excepcional en la historia de las emigraciones interiores en España.

Surcos: descripción de la trama y datos de interés

Surcos fue estrenada en 1951⁵. Su director fue José Antonio Nieves Conde. El guión fue elaborado por Gonzalo Torrente Ballester a partir de la adaptación de un argumento de Eugenio Montes y Natividad Zaro, presidenta de la productora (Zumalde, 1997; Caparrós, 2004)⁶. La película trata sobre una familia de origen rural que emigra a Madrid en busca de mejores oportunidades. Sin embargo, el proceso de integración en el Madrid de posguerra será terriblemente difícil, hasta el punto de que la familia fracasa en su intento y decide volver.

Además de ser una película que trata sobre la inmigración en la ciudad, en *Surcos* se describe de una forma "realista" la vida en los barrios pobres de Madrid⁷. El rodaje fue precedido de una exhaustiva búsqueda de información en la que miembros

-
- 5• La productora fue Atenea Films, y la duración de la película, rodada en blanco y negro, es de 105 minutos.
 - 6• Gonzalo Torrente Ballester (1990: 458) afirmó años más tarde que "poca gente sabe que yo soy el autor único del guión de *Surcos*, aunque en los títulos de crédito se asegure otra cosa".
 - 7• Como es explicado por José María Caparrós (1999), dos antecedentes en esta línea son las películas *Aurora de esperanza* (Antonio Sau Olite, 1936) y *Barrios bajos* (Pedro Puche, 1937).

del equipo de producción y el propio director fotografiaron las calles, los bares y las personas en barrios de inmigrantes rurales como Lavapiés, Legazpi, Atocha y Embajadores (el lugar donde finalmente fue rodada la película en su mayor parte), y también compraron un vestuario acorde (Gubern, 1995; Llinás, 1995). El sonido directo, utilizado cuantas veces fue posible, y la parquedad de algunos diálogos en momentos clave añaden verosimilitud a la película (Zumalde, 1997). En este sentido, aunque muchos actores de la película eran conocidos dentro de la profesión, Nieves Conde no quiso contratar a actores muy populares.

Imagen 1.

Cartel de Francisco Fernández Zara, "Jano"



Fuente: <http://cinehistoria.lacoctelera.net/categoria/asabias-que->

Numerosos autores han señalado que la película presenta un enfrentamiento entre el campo y la ciudad⁸. Este contraste incluso se hace visible en el cartel más

⁸ Véase Minguet i Batllori (2003) y los autores citados allí.

conocido de la película, obra de Francisco Fernández Zara, "Jano" (Imagen 1). En la película, "el campo", en realidad ausente, se representa a través de una familia de inmigrantes que llega unida a la ciudad, llena de esperanza e ingenuidad⁹. La ciudad, por el contrario, se muestra como un lugar hostil para los inmigrantes, en el que estos deben luchar para sobrevivir. El desprecio por los (llamados) "catetos" se produce desde el principio de la película, cuando la familia trata de abrirse paso en la estación del tren y en el metro y, después, llegan al hacinado y ruidoso edificio donde van a vivir. A lo largo de la película, en la ciudad tienen lugar el egoísmo, la delincuencia, el mercado negro, el estraperlo, la escasez de vivienda y la prostitución. En *Surcos*, además, los inmigrantes son incapaces de hacer frente a las adversidades. Asistimos, primero, al asombro y al desconcierto, y después a la descomposición de la "unidad familiar", que es mostrada con gran crudeza. De una situación de partida en la que cada miembro de la familia representa un papel muy determinado y tradicional, en función de su edad y sexo, se va pasando a una situación en la que, por ejemplo y sobre todo, el padre ve mermada su autoridad en beneficio de la madre y los hijos.

La familia está formada por cinco miembros¹⁰. El padre al principio trata, sin resultado, de conseguir trabajo a través de la oficina de colocación del Sindicato. La venta ambulante de pipas, caramelos y cigarrillos parece una salida adecuada. Sin embargo, la película nos muestra la poca aptitud del padre para desempeñar esta ocupación, quien además termina siendo detenido por carecer de permiso. La situación parece cambiar cuando a través del Sindicato llega una oferta de trabajo en una fundición (un trabajo "de hombre"), pero la dureza de la tarea puede con su edad.

La situación de los hijos no es mejor. El hijo mayor, pese a su reticencia inicial, es convencido por su amiga, a la que conocía de su estancia previa en Madrid durante el servicio militar (y a través de la cual la familia ha encontrado alojamiento), para trabajar con un estraperlista. A causa de varios problemas con su jefe y un compañero, el hijo mayor es delatado, herido por un disparo y finalmente arrojado a la vía del tren,

9• En varias ocasiones, cuando los protagonistas hablan de su condición de inmigrantes se refieren a que son "del campo", sin especificar el origen. El posible origen de la familia se trata más adelante.

10• Los principales intérpretes son: José Prada (el padre), María Francés (la madre), Francisco Arenzana (Pepe, el hijo mayor), Marisa de Leza (Tonia, la hija), Ricardo Lucía (Manolo, el hijo pequeño), Maruja Asquerino (Pili, la amiga de Pepe), Luis Peña ("el Mellao", novio de Pili), Félix Dafauce (Don Roque, "el Chamberlain", el estraperlista que da trabajo a Pepe y a "el Mellao"), Manuel de Juan (el titiritero) y Monserrat Carulla (Rosario, la hija del titiritero).

donde muere¹¹. La hija consigue un empleo como sirvienta en el que, no obstante, no dura mucho. Su posterior intento por convertirse en cupletista fracasa, y termina como "querida" del estraperlista¹². El hijo menor, tras intentar la colocación a través del Sindicato, encuentra un trabajo de recadero en una tienda de comestibles, pero pierde el trabajo cuando le roban la mercancía. Tras huir y deambular (por un Madrid en ruinas y chabolista), el hijo menor es adoptado por unos marionetistas, padre e hija, que le acogen y enseñan la profesión.

La madre, dedicada a las tareas del hogar, aparece como un personaje clave en la organización de la familia, salvo al final de la película. Es ella la que constantemente empuja a los demás a buscar trabajo. Aunque el padre retomará la autoridad perdida. Al final de la película, el padre pega a su mujer y le acusa de conocer y tolerar la relación de la hija con el estraperlista. A continuación el padre va en busca de la hija, a quien encuentra en el piso, pagado por el estraperlista, en el que vive. En la escena final, en el entierro del hijo mayor, el padre dice: "Hay que volver", e impone su criterio sobre la madre y la hija, reticentes a volver ante las burlas que presumiblemente van a recibir en el pueblo.

Este final fue tolerado por la censura, a diferencia del primer final propuesto por Nieves Conde en el que se discernía una crítica mucho más dura a las condiciones de vida en el campo (Llinás, 1995; Zumalde, 1997). En la propuesta inicial la familia, al regresar al pueblo, se cruzaba en la estación de tren con otra familia parecida que en ese mismo momento llegaba a Madrid. Con el tren en marcha, además, la hija se bajaba para quedarse en Madrid y, presumiblemente, retomar la prostitución antes que volver al lugar de origen.

En realidad, *Surcos* generó reacciones contradictorias entre distintos miembros y estamentos del régimen, así como entre la propia industria y profesión del cine. La película fue estrenada el mismo año en que el falangista y letrado de las Cortes José María García Escudero se hizo cargo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Una de las primeras medidas llevadas a cabo por García Escudero fue el proponer la concesión a *Surcos* de la categoría de "Interés Nacional", otorgada por el Ministerio de Información y Turismo y que daba derecho a la máxima protección¹³. La concesión de

11• Pepe se había enfrentado a su jefe, Don Roque ("el Chamberlain"), a causa del interés de éste último por la hermana del primero, Tonia (a la que Don Roque había "deshonrado" y debía ofrecer matrimonio), y a su compañero, "el Mellao", por Pili, con la que Pepe había empezado una relación.

12• Es el propio Don Roque el que, en secreto, ha saboteado el intento de Tonia de convertirse en artista.

13• "Propuesta del Ilmo. Sr. Director General de Cinematografía y Teatro" y "Nota de Prensa", Madrid, 11 de octubre de 1951. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid) (en adelante, AGA), Sección Cultura, Caja/Legajo 36/3410.

esta categoría generó protestas tanto por una parte de la industria del cine, como por una parte de la Administración, sobre todo porque al mismo tiempo se había denegado dicha categoría a la película de exaltación patriótica *Alba de América*, del director Juan de Orduña (Llinás, 1995; Zumalde, 1997; Caparrós, 1999)¹⁴.

Según el propio Nieves Conde, la película se salvó de la censura una vez eliminado el final propuesto en primer lugar y gracias a una persona en concreto, fray Mauricio de Begoña (Castro y Pérez Perucha, 2003)¹⁵. Uno de los informes de los vocales eclesiásticos de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica se había referido a *Surcos* como una película cuya trama está formada por una "sucesión ininterrumpida de inmoralidades de tal calibre que sobrepasan la capacidad de resistencia de cualquier paladar"¹⁶. La Oficina Calificadora de la Iglesia puntuó la película con un 4, nota correspondiente a la categoría de "gravemente peligrosa para todos". La película, sin embargo, fue bien acogida en otros medios eclesiásticos, españoles y romanos (García Escudero, 1995). Por ejemplo, algunas diócesis como las de Barcelona, Oviedo, Salamanca y San Sebastián, le otorgaron calificaciones algo más benévolas.

Cine e ideología en *Surcos*

Surcos ha generado un gran debate con respecto a sus influencias artísticas e ideológicas, más allá de los años inmediatamente posteriores a su estreno. Se ha analizado, sobre todo, la influencia del cine italiano neorrealista y del falangismo¹⁷.

14• El incidente dio lugar al cruce de varias cartas en la prensa, en un momento en el que las contradicciones del régimen no solían hacerse públicas. José María García Escudero llegó a dimitir, aunque retomó el mismo cargo en 1962. *Alba de América* finalmente recibió la categoría de Interés Nacional.

15• Acerca de Mauricio de Begoña, censor, profesor en la Escuela de Periodismo y fundador en 1949, entre otros, de la Asociación Española de Filmología, véase Minguet i Batllori (2000).

16• "Informe. Vocal eclesiástico", Sesión día 4 de octubre de 1951. AGA, Sección Cultura, Caja/Legajo 36/3410.

17• Otras influencias, menos importantes, señaladas son el cine negro americano, el sainete y el costumbrismo. Véanse Llinas (1995), Zumalde (1997), Castro (2000), Montiel (2000), Castro y Pérez Perucha (2003) y Minguet i Batllori (2003).

Se ha destacado, por una parte, que *Surcos* es una película neorrealista o que está, en mayor o menor medida, influida por el neorrealismo italiano (por ejemplo, Castro, 2000; Casares *et al.*, 2004; Sánchez Noriega, 2004; Moyano, 2005; Martínez-Salanova, 2008). El propio Nieves Conde no ocultaba haber visto cine italiano considerado como neorrealista (Minguet i Batllori, 2003). Mientras que José María García Escudero, en su informe para la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, afirmaba que *Surcos* "tiene el valor de señalar un camino: El mismo del neorrealismo italiano, pero filtrado por la verdad católica"¹⁸.

La influencia del neorrealismo en *Surcos*, sin embargo, debería tomarse con cautela. En este sentido, la película incluye el siguiente diálogo en tono irónico entre el estraperlista (Don Roque, "el Chamberlain") y una amante, con la que sale del cine. Amante: "Menudo tostón la película esa. ¿Cómo dices que se llama?"; Estraperlista: "Neorrealista"; Amante: "No sé qué gusto encuentran en sacar a la luz la miseria. Con lo bonita que es la vida de los millonarios". Un diálogo que guarda una extraordinaria similitud con la siguiente reflexión de Gonzalo Torrente Ballester (1957: 201):

El cine italiano neorrealista produjo unas cuantas películas admirables, de materia humana popular, que interesaron a todo el mundo menos al pueblo. Allí salían pobrezas y fracasos, y a la gente pobre y fracasada no le interesa verse a sí misma, porque es de una condición fracasada y pobre de la que quiere huir. Prefieren la película americana de suntuosos interiores, automóviles despampanantes y vestimentas exquisitas.

No está clara en *Surcos*, además, la propuesta de transformación de la sociedad, presente a menudo (aunque no siempre) en las películas neorrealistas italianas¹⁹. Resulta pertinente la comparación entre *Surcos* y *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*), la película de Luchino Visconti sobre la inmigración en Milán, estrenada en 1960, y de la que se ha dicho que está influida por el movimiento neorrealista²⁰. A

18• "Informe. José María García Escudero", sin fecha. AGA, Sección Cultura, Caja/Legajo 36/3410.

19• Sobre el compromiso ideológico en el cine italiano, por ejemplo véase Quintana (1997).

20• Ha sido José María Caparrós (1999, 2004) quién más ha llamado la atención acerca de las muchas similitudes existentes entre las dos películas, y de la posible influencia que *Surcos* podría haber ejercido sobre la película italiana. La aspiración a reflejar la realidad en *Rocco y sus hermanos* también dio lugar a la búsqueda y fotografía de barrios, casas, bares, mercados y personas inmigrantes. La película italiana también enfatiza el contraste entre la ciudad y el campo, en este caso el "norte" industrial y moderno, y el "sur" agrario y atrasado. *Rocco y sus hermanos* compartió con *Surcos* el haberse tenido que enfrentar a una crítica dividida, en la que los elogios se compaginaron con duras

pesar de que *Rocco y sus hermanos* no es, ciertamente, una película muy optimista, sí que transmite cierta esperanza, en la medida que algunos de los miembros de la familia inmigrante procedente del sur de Italia consiguen integrarse en la ciudad. La asimilación más completa es la de uno de los hijos más jóvenes (Ciro), que no solo se produce a través de la integración económica, sino también mediante la renuncia a los valores tradicionales del sur, al romper el código de silencio y denunciar al hermano asesino (Ben-Ghiat, 2001).

En *Surcos*, por el contrario, no hay esperanza para los inmigrantes en la ciudad, en la que fracasan económicamente y en la que encuentran un mundo sin valores²¹. En palabras del propio director, *Surcos*: "No daba ninguna solución, no había en ella resquicio para su [la del resto de la profesión, la censura, etc.] maniqueísta esperanza. Era un mundo donde imperaba la dura ley de ciudad" (Llinás, 1995: 86)²². Tampoco la película española, a pesar del rechazo generado entre algunas personas influyentes, se enfrentó de una forma rotunda al régimen proponiendo una transformación profunda de la sociedad. La oposición clerical, por ejemplo, estuvo causada no tanto por la crítica social que podía contener la película sino por su "amoralidad", expresada en la convivencia sin matrimonio de algunos personajes o en el hecho de que un estraperlista no recibiera castigo (Llinás, 1995; Zumalde, 1997). Es cierto que *Surcos* puso de manifiesto graves problemas que surgieron durante la posguerra. Sin embargo, como es explicado por Joan M. Minguet i Batllori (2003), que se refiere a la película como de "denuncia bajo control", es muy difícil considerar a *Surcos* como una obra "disidente", dado que sus autores eran falangistas o simpatizaban con el falangismo²³.

El falangismo ha sido la segunda gran influencia que ha sido destacada en *Surcos* (Herdero, 1993; Gubern, 1995; Zumalde, 1997; Pena, 2000; Minguet i Batllori, 2003; Navarrete, 2009). El director José Antonio Nieves Conde, por ejemplo, compartió amistades falangistas con José María García Escudero, el principal valedor de la

críticas, tanto desde la derecha y el catolicismo, como desde la izquierda, debido al abuso de los estereotipos y la simplificación (Foot, 1999).

- 21• Los personajes urbanos de *Surcos*, Pili (la amiga de Pepe), "el Mellao" y "el Chamberlain", se nos presentan a lo largo de la película como ambiciosos y materialistas.
- 22• El diálogo final sobre la vuelta al pueblo tiene lugar entre el padre, la madre y la hija, pero no el hijo pequeño. No es posible saber si los autores fueron conscientemente ambiguos, pudiendo sugerir que el hijo pequeño se queda en la ciudad, como marionetista en todo caso.
- 23• Véase también Navarrete (2009: 215).

película en el gobierno, y con Dionisio Ridruejo²⁴. Independientemente de otras influencias, como la del neorrealismo italiano, *Surcos* reúne tres elementos fundamentales de ciertos sectores del falangismo que son clave para su comprensión: la visión negativa de la ciudad, en contraposición a la visión idílica del mundo rural, la intención moralizante y, durante el final de los años cuarenta y el principio de los cincuenta, el desencanto con la evolución del régimen franquista.

Como es sabido, el falangismo, en primer lugar, fue un movimiento que se caracterizó por exaltar la vida en el campo y presentar a las ciudades como lugares de perversión de los valores campesinos (por ejemplo, Gómez Benito, 1995). La idealización del mundo rural y el descrédito de la vida urbana se encuentran en la obra de José Antonio Primo de Rivera. Entre otras alusiones al respecto,

España es casi toda campo. El campo es España; el que en el campo español se impongan unas condiciones de vida intolerable a la humanidad labradora en su contorno español, no es sólo un problema económico; es un problema entero, religioso y moral (...) El hombre en la ciudad casi no se ve. Está siempre escondido detrás de su cargo, detrás de su traje. En la ciudad se ve al comerciante, al electricista, al abogado, etc. En el campo se ve siempre al hombre (Primo de Rivera, 1942: 14 y 84).

En este contexto, en segundo lugar, cobra sentido la intención doctrinaria y moralizante de esta película en concreto, de la que dice Gonzalo Torrente Ballester al referirse al guión, en un diálogo con Eugenio Montes y José Antonio Nieves Conde: "Estoy satisfecho de mi trabajo, de haberlo encajado dentro de la línea general, de la tesis [sin destacar en el original] insobornable de la película" ("Barreira", 1951: sin numerar). Una afirmación que llama la atención si tenemos en cuenta que Torrente Ballester (1957: 139), en una fecha no muy lejana del estreno de *Surcos*, se expresaba de la siguiente manera: "Personalmente nunca he creído en la eficacia política o social del arte"²⁵.

24• José María García Escudero presentó a José Antonio Primo de Rivera al director (Castro y Pérez Perucha, 2003). De Primo de Rivera (1942: 31) es la siguiente frase: "Los *surcos* [sin destacar en el original] necesitan simiente nueva, simiente histórica, porque la antigua ya ha apurado la fecundidad".

25• Torrente Ballester (1957) se refiere profusamente a los defectos fundamentales de "toda historia de tesis".

Finalmente, y en relación con el tono crítico de *Surcos*, no debería olvidarse cuál es la situación en la que se encuentran algunos destacados falangistas en torno al cambio de década. La "vocación juvenil", rebelde y de protesta (violenta, a veces) fueron rasgos que caracterizaron al movimiento falangista en sus inicios (Mainer, 1971). Como explica Jordi Gracia (2004), a finales de los años cuarenta y a principios de los cincuenta algunos falangistas, entre los que destacan Dionisio Ridruejo, Luis Rosales o Gonzalo Torrente Ballester, comenzaron a mostrar, en mayor o menor grado, su descontento con la evolución del régimen y a llamar la atención sobre la pobreza de los resultados del fascismo. Al respecto, José Antonio Nieves Conde se expresaba de la siguiente forma con respecto a la relación entre su película y el falangismo: "Se ha hablado de *Surcos* como un film falangista y, en efecto, algo hay en la película que deja traslucir mi añeja y desilusionada ideología y mi preocupación por un cine social" (Castro y Pérez Perucha, 2003: 150-151). José María García Escudero (1995) se refirió a Nieves Conde y a él mismo como "falangistas decepcionados por el franquismo, los dos".

Es cierto que el alejamiento del régimen por una parte del falangismo se produjo no solo por la lentitud de los cambios llevados a cabo por la dictadura, sino también por la pérdida de influencia política o por la competencia con otros grupos que formaban parte del poder (Sánchez Hormigo, 2008; Saz, 2008). Sin embargo, es probable que no sea una casualidad que *Surcos* se realizara y estrenara en un momento en que tanto la situación económica en el campo como en la ciudad, dos grandes preocupaciones del falangismo, eran penosas.

Las emigraciones entre el campo y la ciudad y su representación en Surcos

Una trama tan pesimista como la expuesta en *Surcos* carecería de sentido en un contexto que no fuera el de los difíciles años cuarenta y primeros cincuenta del siglo xx. La película describe, con una inusual dureza, un momento excepcional en la historia de las emigraciones interiores en España desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad.

Las emigraciones interiores en España despegaron en torno a la década de 1860, a causa de la pérdida de competitividad de la industrial rural, a su vez debida a la consolidación de la primera industrialización urbana y su concentración en el espa-

cio (Erdozáin y Mikelarena, 1996)²⁶. Aunque lentamente durante las décadas finales del siglo XIX, las emigraciones interiores aumentaron con el paso del tiempo. El afianzamiento de la emigración interior se produjo durante la década de 1910 y, sobre todo, de 1920, cuando se aceleró la industrialización y aumentó la demanda de trabajo en los sectores no agrarios y urbanos (Silvestre, 2005; Pons *et al.*, 2007).

La guerra civil interrumpió el proceso de redistribución de la población, sobre todo entre el campo y las ciudades, relacionado con la revolución industrial y la modernización económica que había comenzado a mediados del siglo XIX. La guerra y la inmediata posguerra tuvieron, en términos generales, un impacto muy fuerte sobre los sistemas migratorios tanto interiores como exteriores (Ortega y Silvestre, 2006). Sin embargo, desde una perspectiva a medio o largo plazo, el impacto de la guerra sobre la movilidad interior probablemente tuvo una duración no muy larga y una magnitud también limitada. Como es bien sabido, las emigraciones interiores aumentaron considerablemente durante los años cincuenta y, sobre todo, sesenta del siglo XX. Las emigraciones interiores del tercer cuarto del siglo XX fueron, en definitiva, la culminación del proceso de redistribución de la población interrumpido por la guerra. En concreto, durante la década de los años sesenta, y en comparación con periodos anteriores y posteriores, tuvo lugar el apogeo de un "modelo" migratorio en el que abundaron los emigrantes rurales relativamente poco cualificados y que encontraron trabajo en el entonces pujante sector industrial de las ciudades²⁷.

Surcos fue estrenada en 1951. ¿Cuál era la situación de la economía en general y de la emigración interior en particular en torno a aquel momento? Los historiadores económicos tienden a coincidir en el hecho de que, a pesar de la destrucción bélica y la actitud de otros Estados, fue la política económica del primer franquismo la causa principal a la hora de explicar la pésima situación económica de España durante los años cuarenta y parte de los cincuenta (Prados de la Escosura, 2003; Catalán, 2003; Martín Aceña, 2006; Rosés, 2008). Como es recordado por Albert Carreras y Xavier Tafunell (2003), el intervencionismo a ultranza en los mercados (de

26• Al igual que en el resto de Europa, la movilidad interior en España durante el siglo XIX y los anteriores fue muy elevada. Sin embargo, una gran parte de esta movilidad era *temporal*. Es decir, se trataba de una movilidad en la que se podía compaginar el trabajo, normalmente agrario, con otros trabajos en el sector servicios o en la industria, rural o urbana. Véase Silvestre (2007) y los trabajos citados allí.

27• Véanse visiones a largo plazo de las emigraciones interiores en, por ejemplo, Paluzie *et al.* (2009) y Silvestre y Clar (2010).

bienes, servicios y factores de producción) y la autarquía impidieron la asignación racional de los recursos, fomentaron la escasez (de alimentos y energía, sobre todo), el mercado negro y la inflación y permitieron la corrupción ligada a la asignación de permisos, licencias y concesiones²⁸.

En el caso concreto de Madrid, la situación no mejoró hasta bien entrada la década de los cincuenta (García Delgado, 1990). Es cierto que, en gran parte debido al aumento de la demanda internacional provocado por la segunda guerra mundial, hubo en la capital cierto crecimiento de algunas industrias, como las de armamento, material de transporte, electrónico y eléctrico, o la industria química (Catalán, 1995). Pero esta expansión no impidió que una gran parte de la población madrileña durante los años cuarenta no pudiera escapar de la escasez de alimentos y las restricciones energéticas.

La maltrecha situación de la economía madrileña no evitó, sin embargo, que la ciudad recibiera inmigrantes. Según las cifras obtenidas por Alfonso García Barbancho (1967) mediante el método del balance inter-censal, la ciudad de Madrid recibió 272.125 inmigrantes durante la década de 1940, que equivaldrían a una tasa de 18,31 inmigrantes por cada mil habitantes residentes en la ciudad²⁹. La magnitud de estas cifras no es desdeñable, teniendo en cuenta las de otras décadas anteriores y posteriores³⁰. El problema fue que, como señala Santos Juliá (1994), la llegada de inmigrantes durante los años cuarenta no se estaba produciendo en un contexto de crecimiento industrial y económico sostenido. La misma reflexión fue hecha a finales de los años cincuenta, cuando la ciudad comenzaba a salir de la crisis de una forma clara, por el psicólogo Miguel Siguan (1959), que estudió en detalle la trayectoria de cien familias que emigraron a Madrid durante los años anteriores a 1957.

28• El dirigismo en la política económica, además, no conllevó un aumento del gasto social, instauró un sistema fiscal muy regresivo, y provocó un aumento de las desigualdades económicas. Las ejecuciones, las depuraciones y el exilio dieron lugar a una escasez de trabajo cualificado.

29• El método del balance inter-censal consiste en restar a la población "real" (censal) la población "natural" (la diferencia entre nacimientos y defunciones).

30• Los saldos y tasas inmigratorias para la ciudad de Madrid desde la década de 1900 (la primera para la cual se puede obtener el saldo migratorio de las capitales de provincia) hasta la década de 1960 (la década en la que se produce el apogeo de la inmigración rural-urbana en España) son las siguientes: 1900-1910: 75.940 y 12,28; 1911-1920: 179.921 y 23,86; 1921-1930: 238.435 y 24,01; 1931-1940: 121.917 y 9,89; 1941-1950: 272.125 y 18,31; 1951-1960: 425.642 y 21,80; 1961-1970: 456.403 y 16,88. Datos obtenidos de García Barbancho (1967), excepto para la última década, que se han obtenido a partir de las fuentes oficiales y siguiendo la misma metodología del autor.

¿Por qué la ciudad de Madrid recibió tantos inmigrantes durante los años cuarenta y primeros cincuenta si la situación económica en la capital no era buena? Una de las principales causas (económicas) de las emigraciones, si no la más importante, suele ser la diferencia de rentas y/o oportunidades de empleo entre los lugares de origen y destino. La estimación más precisa de la situación del mercado de trabajo de la capital de la que se dispone es la elaborada por David Reher y Esmeralda Ballesteros (1993). Estos autores muestran que el salario real en la ciudad, expresado en forma de números índice (base: media del periodo 1790-1799 = 100), pasó de 341,9 en 1939 a alcanzar un mínimo de 149,1 en 1953, y no empezó a recuperarse de una forma sostenida hasta finales de los años cincuenta.

A pesar de estos malos datos, ocurría que la situación en el campo era peor para una gran parte de la población. El nivel de vida en el mundo rural durante aquellos años empeoró considerablemente a causa de la disminución de la superficie cultivada, los rendimientos y, por tanto, la producción, así como el descenso de los intercambios con el exterior, el estancamiento tecnológico y la vuelta al orden institucional anterior a la Segunda República (por ejemplo, Barciela, 1997). Los datos de paro agrícola suministrados por José Giménez Mellado (1956) indican que el 82 por ciento del mismo se concentró en Andalucía, Extremadura, Castilla La Mancha y Murcia, regiones, todas ellas excepto la última, para las que tradicionalmente Madrid había sido el principal destino de sus emigrantes (este asunto se trata más adelante)³¹. El citado Miguel Siguan (1959: 229) explica los efectos de esta situación:

De todos los motivos de la inmigración que aparecen en nuestras historias [de inmigrantes en Madrid] el fundamental no es difícil de señalar. El hambre y la miseria. El caso típico es el del jornalero agrícola que vive al azar de las contratas ocasionales. Trabaja, con un jornal insuficiente quizá, cien, quizá ciento cincuenta días al año. (...) Cuando llega un año especialmente malo, o cuando se suceden las temporadas y cada vez hay menos jornales a ganar, no le queda sino buscar otro camino. Y el camino que queda es la huida.

Un discurso similar a la conversación que, al principio de *Surcos*, mantienen Pepe, el hijo mayor de la familia protagonista, y su madre. Pepe: "Aquello del pueblo, con un jornal, es para morirse. En el pueblo siempre será igual. En cambio en la capi-

31• Sobre el paro en el campo, véanse también Martín Sanz *et al.* (1946), Simpson (1997: 361-362) y Gálvez (2010).

tal le viene a uno la ganancia a la manos nada más querer"; Madre: "Aquí [en Madrid] todo el mundo vive".

La difícil situación en el campo español de los años cuarenta incentivó la emigración a algunas ciudades. Es cierto que la historiografía económica ha señalado la agrarización y ruralización de la economía española tras acabar la guerra (Barciela, 1986; Nicolau, 1989; Erdozáin y Mikelarena, 1999; Reher, 2003). Albert Carreras y Xavier Tafunell (2003), en este sentido, recuerdan que la caída de los salarios reales urbanos tras la guerra provocó que mucha gente encontrara serias dificultades para sobrevivir en las ciudades, de manera que emigraron al campo, donde el acceso a la alimentación era más fácil. Sin embargo, varias investigaciones tanto a nivel "micro" (local) como "macro" (regional, nacional) han sugerido que este proceso pudo no haber durado demasiado tiempo (Leal *et al.*, 1986; Collantes, 2001; Marín, 2006, 2009; Ortega y Silvestre, 2006). De hecho, durante la década de los años cuarenta el sector agrario perdió 60.000 activos, presumiblemente al final de la década (Leal *et al.*, 1986: 195).

Otras dos causas de la emigración, además de las diferencias en rentas y/o oportunidades de empleo, nos ayudan a entender por qué la emigración fue tan intensa en Madrid en un periodo de dificultades, también, en las economías urbanas, y cómo este hecho se refleja en *Surcos*: los costes del desplazamiento e integración en el lugar de destino. Estos costes representan un papel muy importante a la hora de explicar a dónde y cuándo se emigra. Los emigrantes deben hacer frente a costes como el del viaje, el "coste de oportunidad" causado por no obtener ingresos durante la emigración, el coste "personal" asociado al abandono del lugar de origen, y los a menudo elevados costes relacionados con la búsqueda de trabajo y alojamiento en el lugar de destino.

De una forma indirecta *Surcos* nos indica que la familia llega a Madrid desde un lugar de origen no demasiado lejano. Al principio de la película, los créditos están sobrepuestos en unos planos que fueron rodados desde un tren que viene de Salamanca, según declaraciones del propio director, y finaliza en la Estación del Norte. Esta estación era el nexo de unión tradicional entre la capital y el noroeste del país. En especial, la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España unía Madrid con Irún, pasando por Ávila, Valladolid, Burgos y Álava. Antes de la guerra, Madrid era el primer destino en importancia para Castilla-León (el segundo, muy cerca de Vizcaya, para Burgos), Galicia excepto La Coruña y Oviedo (además de otras provincias) (Silvestre, 2001). No parece casual que, desde el punto de vista de la reducción de los costes de desplazamiento e inserción, los protagonistas de *Surcos* vengan de un lugar

próximo, bien comunicado con Madrid y con una tradición migratoria muy consolidada hacia la capital.

Las estrategias de los inmigrantes para reducir los, aún mayores, costes de integración en Madrid están muy bien reflejadas en *Surcos*. Al principio de la película se explica que la familia se decide a emigrar a Madrid gracias a que el hijo mayor, que ha hecho el servicio militar allí, tiene una amiga, que es la que finalmente les ofrecerá alojamiento provisional y podrá ayudar a desenvolverse en la ciudad durante los primeros días. Como ocurre a menudo, tanto en el pasado como en el presente, los emigrantes forman *redes* o *cadena migratorias* mediante lazos de parentesco, amistad o entre personas del mismo lugar de origen. De esta forma, los emigrantes comparten un *capital social* que les permite hacer frente a una situación, la emigración, que suele estar caracterizada por la escasez de recursos y de información sobre el lugar de destino (Portes, 1995)³². Varios de los trabajos comentados por Horacio Capel (1967) sugieren que la guerra civil, al poner en contacto a grandes cantidades de población en las grandes ciudades, pudo haber hecho aumentar la atracción de estas ciudades para la población rural. La importancia de las redes en la emigración a Madrid durante los años cuarenta y primeros cincuenta queda también reflejada en algunas de las historias de inmigrantes analizadas por Miguel Siguan (1959).

En *Surcos* no solo se reflejan las *causas* de la inmigración en Madrid, sino también, y sobre todo, el proceso de *integración* de los inmigrantes. En realidad, la *no* integración de los miembros de la familia es el hilo conductor de la película. La evidencia suministrada por investigadores de la época indica que la vía de integración más común para los hombres inmigrantes durante los años cuarenta y primeros cincuenta era el sector de la construcción, debido a que el trabajo de peonaje, además de ser el más parecido al trabajo del jornalero en el campo, era el más visible y en el que era más fácil insertarse, ya que la contratación se hacía a pie de obra (Siguan, 1959; Vázquez, 1959)³³. Sin embargo, *Surcos* parece referirse a unos años en los que las oportunidades aún eran muy escasas para la mayor parte de la población, en la medida que el trabajo, no solo de la construcción o industrial sino legal o "formal",

32• Las redes migratorias, además, al reducir los costes de la movilidad, pueden facilitar la emigración de personas con menos recursos o menos cualificadas. Por este motivo, las redes migratorias pueden contribuir a prolongar una corriente de emigrantes hacia un destino en el que, sin embargo, las ventajas económicas hayan disminuido o desaparecido.

33• Jesús Vázquez, dominico, sociólogo y director del centro de investigación "Barriada y Vida", futuro Instituto de Sociología Aplicada.

apenas aparece en la película. La escasez de trabajo se refleja en *Surcos*, por ejemplo, cuando el padre y el hijo mayor acuden a la oficina de colocación a inscribirse. Allí escuchan el siguiente diálogo entre otros dos solicitantes de empleo: "Esta gente no viene más a que reventarnos. ¡Por si fuéramos pocos!"; "Después de todo, tú también has venido del campo"; "Eran otros tiempos. Y entonces no le sacaban el pan a nadie". En el caso de las mujeres, el paso de la hija por la ocupación más corriente en el caso de las mujeres inmigrantes, el servicio doméstico, es breve, y desemboca en la prostitución³⁴.

Resulta llamativo también el tratamiento de las redes migratorias en la película, que muestra su existencia a la hora de facilitar la integración pero también, y sobre todo, sus limitaciones. La ayuda de Pili, la amiga del hijo mayor, va poco más allá de proveer alojamiento (pagado) en la casa donde viven ella y su madre. A la hora de encontrar trabajo, Pili prácticamente solo les acompaña a la salida del metro y desde allí les orienta a cada uno hacia posibles sitios donde encontrar empleo, básicamente, comercios y la oficina de colocación. La inserción del hijo mayor (Pepe), que protagoniza una gran parte de la trama, se produce también a través de Pili y gira en torno al paso de aquel por un grupo de estraperlistas. Este no es el único empleo ilegal que los miembros de la familia protagonista realizan, pero sí el que tiene las consecuencias más graves (la muerte de Pepe).

En definitiva, el tratamiento que *Surcos* hace de la inmigración está estrechamente relacionado con una situación de penuria tanto en el campo como en las ciudades que se produjo durante los años cuarenta y primeros cincuenta y que fue causada, al menos en una parte considerable, por la política económica del régimen franquista. La película representa crudamente esta situación, sin duda con una intención de denuncia. Es difícil no ver también en *Surcos* una *moraleja*, detrás de la cual está el discurso falangista y su visión del mundo rural y urbano. *Surcos* describe los problemas, reales o imaginados, que la llegada de inmigrantes podía causar en un momento en el que las ciudades tenían poco que ofrecer. La película se refiere a unos años en los que el, en parte inesperado, aumento de la inmigración en la capital generó un debate en el que abundaron posturas, como las del falangismo, que defendían la restricción del flujo migratorio y/o su alejamiento del centro de la ciudad, así como la fijación de la población en el mundo rural (Juliá, 1994; De Terán, 1999; López

34• Como es explicado por Mirta Núñez (2003) y los trabajos citados allí, la prostitución se convirtió en una estrategia de supervivencia para muchas mujeres, a menudo inmigrantes, durante los años de posguerra.

Díaz, 2002, 2003)³⁵. Esta ideología, no obstante, perdió fuerza a partir del cambio de modelo económico que tuvo lugar durante los años cincuenta.

Conclusiones

Surcos es una película muy dura, en la que hay una "persistencia maniática en mostrar varios temas con variaciones que tienen por común denominador la crueldad", "La descripción minuciosa de estos escenarios del ensañamiento (...)" (Montiel, 2000: 52). También fue una película controvertida que, según el propio director, le cortó a él y a algunos actores como María Asquerino (Pili), el acceso a oportunidades profesionales (Llinás, 1995). No hay duda de que hay cierta crítica social en la película, que mostró por primera vez en el cine algunos de los graves problemas de la dictadura franquista, como la miseria rural y urbana y la falta de oportunidades en una economía que no funcionaba.

Surcos fue sobre todo una película "de tesis", en la que el mensaje principal era que las ciudades eran un lugar hostil para los campesinos, al que era mejor no ir. La situación podía ser mala, pero la solución no estaba en la emigración. Para entender por qué la película tenía una visión tan pesimista sobre la emigración, a diferencia de otras películas sobre el mismo tema, y, en definitiva, no albergaba ninguna confianza en la transformación de la sociedad, debe tenerse en cuenta el falangismo, su situación en aquel momento, y la realidad en que dicha ideología se basaba.

No es casual que *Surcos* surja en un momento en que, en primer lugar, la emigración interior es una salida mucho más difícil que en las dos décadas anteriores a la guerra civil y que durante el tercer cuarto del siglo xx, dos periodos en los que abundaron las oportunidades de trabajo no agrario y urbano. Un contexto idóneo, el de los años cuarenta y primeros cincuenta, en el que podía cuajar el discurso falangista. Un movimiento, el falangismo, tradicionalmente caracterizado por su exaltación de la vida en el campo y su visión negativa de las ciudades, y en ese momento un tanto desengañado en algunos de sus intelectuales más relevantes. Estas influencias "materia-

35• Para el caso del fascismo italiano, por ejemplo véase Marín (2009: 186-187) y los trabajos allí citados.

les" e "ideales" confluyen en *Surcos*, en donde se conjugan para dar lugar a una descripción de la realidad en la que no hay lugar para la esperanza.

Agradecimientos

Este trabajo se ha beneficiado de las sugerencias y críticas recibidas por parte de Ernesto Clar, Eloy Fernández-Clemente, Domingo Gallego, Santiago López, dos evaluadores de Ager y de su editor, Vicente Pinilla.

Referencias bibliográficas

- Balló, Jordi y Xavier Pérez (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- Barciela, Carlos (1986): "Introducción", en Ramón Garrabou, Carlos Barciela y José Luis Jiménez Blanco (eds.), *Historia Agraria de la España Contemporánea, Vol. 3, El fin de la agricultura tradicional (1900-1960)*. Barcelona, Crítica, pp. 383-454.
- (1997): "La modernización de la agricultura y la política agraria", *Papeles de Economía Española*, 73, pp.112-133.
- "Barreira" (1951): "Surcos, en rueda dialéctica", *Primer Plano*, 579, 18 de noviembre, sin numerar.
- Ben-Ghiat, Ruth (2001): "The Italian Cinema and the Italian Working Class", *International Labor and Working-Class History*, 59, pp. 36-51.
- Caparrós, José María (1997): "Proceso de análisis e investigación", *Anthropos*, 175, pp. 9-35.
- (1999): *Historia crítica del cine español (de 1897 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel.
- (2004): *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza.
- Capel, Horacio (1967): "Los estudios acerca de las migraciones interiores en España", *Revista de Geografía*, 1, pp. 77-101.
- Carreras, Albert y Xavier Tafunell (2003): *Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona, Crítica.
- Casares, Javier, José Luis Ramos y Manuel Santos (2004): *De Lumière a Wall Street: cine, economía y sociedad*. Madrid, International Technical & Financial Institute.

- Castro, José Luis (2000): "Surcos en el asfalto", en José Luis Castro y Julio Pérez Perucha (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Orense, V Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, pp. 43-46.
- y Julio Pérez Perucha (2003): "Conversación con José Antonio Nieves Conde", en José Luis Castro y Julio Pérez Perucha (eds.), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Orense, Festival de Cine de Orense y Fundación Caixa Galicia, pp. 137-152.
- Catalán, Jordi (1995): *La economía española y la segunda guerra mundial*. Barcelona, Ariel.
- (2003): "La reconstrucción franquista y la experiencia de la Europa occidental, 1934-1959", en Carlos Barciela (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Barcelona, Crítica, pp. 123-168.
- Collantes, Fernando (2001): "La migración en la Montaña española 1860-1991: Construcción de una serie histórica", *Revista de Demografía Histórica*, 19, pp. 105-138.
- Cuesta, Josefina (2004): "Del cine como fuente histórica", en AA.VV., *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 13-24.
- De Pablo, Santiago (2001): "Introducción. Cine e Historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma", *Historia Contemporánea*, 22, pp. 9-28.
- De Terán, Fernando (1999): *Historia del urbanismo en España, III. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra.
- Erdozáin, Pilar y Fernando Mikelarena (1996): "Algunas consideraciones acerca de la evolución de la población rural en España en el siglo XIX", *Noticiero de Historia Agraria*, 12, pp. 91-118.
- y – (1999): "Las cifras de activos agrarios de los censos de población españoles del período 1877-1991. Un análisis crítico", *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, 17, pp. 89-113.
- Esteve, Llorenç (1997): "Biblio-hemerografía sobre las relaciones Historia y Cine", *Anthropos*, 175, pp. 58-83.
- Foot, John M. (1999): "Cinema and the City. Milan and Luchino Visconti's *Rocco and his Brothers* (1960)", *Journal of Modern Italian Studies*, 4, pp. 209-235.
- Gálvez, Lina (2010): "Paro sin seguro de desempleo: la lucha contra la desocupación durante el primer franquismo (1939-1961)", *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa*, 4, pp. 251-282.
- García Barbancho, Alfonso (1967): *Las migraciones interiores españolas. Estudio cuantitativo desde 1900*. Madrid, Instituto de Desarrollo Económico.
- García Delgado, José Luis (1990): "La economía de Madrid en el marco de la industrialización española", en Jordi Nadal y Albert Carreras (ed.), *Pautas regionales de la industrialización española (siglos XIX y XX)*. Barcelona, Ariel, pp. 219-256.

- García Escudero, José María (1995): "Más allá de 'Surcos'", Prólogo al libro de José Antonio Llinás, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid y Sociedad General de Autores y Editores, pp. 11-13.
- Giménez Mellado, José (1956): *El paro tecnológico y los movimientos de población en la actual coyuntura económica española*. Barcelona, II Asamblea General de Acción Social Patronal.
- Gómez Benito, Cristóbal (1995): *Políticos, burócratas y expertos. Un estudio de la política agraria y la sociología rural en España (1936-1959)*. Madrid, Siglo XXI.
- Gracia, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama.
- Gubern, Román (1995): "Surcos", en Julio Pérez Perucha (comp.), *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid, Diorama, pp. 34-35.
- Herederó, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*. Valencia, Filmoteca Española.
- Juliá, Santos (1994): "Madrid, capital del Estado (1833-1993)", en Santos Juliá, David Ringrose y Cristina Segura, *Madrid, Historia de una capital*. Madrid, Alianza, pp. 253-469.
- Leal, José Luis, Joaquín Leguina, José Manuel Naredo y Luis Tarrafeta (1986) (Tercera edición aumentada): *La agricultura en el desarrollo capitalista español, 1940-1970*. Siglo XXI, Madrid.
- Llinás, Francisco (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid y Sociedad General de Autores y Editores.
- López Díaz, Jesús (2002): "La vivienda social en Madrid, 1939-1959", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 15, pp. 297-338.
- (2003): "Vivienda social y Falange: ideario y construcciones en la década de los 40", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 146 [<http://www.ub.es/geocrit/nova.htm>].
- Mainer, José Carlos (1971): *Falange y literatura*. Barcelona, Labor.
- Marín, Martí (2006): "Franquismo e inmigración interior: el caso de Sabadell (1939-1960)", *Historia Social*, 56, pp. 131-151.
- (2009): "Las migraciones interiores hacia la Cataluña urbana vistas desde Sabadell (1939-1960)", en Joseba de la Torre y Gloria Sanz (eds.), *Migraciones y coyuntura económica del franquismo a la democracia*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 177-196.
- Martín Aceña, Pablo (2006): "La economía de la guerra civil: perspectiva general y comparada", en Pablo Martín Aceña y Elena Martínez Ruiz (eds.), *La economía de la guerra civil*. Madrid, Marcial Pons, pp. 13-51.
- Martín Sanz, Dionisio, Carlos García de Oteiza, Luis Patac e Higinio Paris (1946): *El paro estacional campesino*. Madrid, Sindicato Vertical del Olivo.
- Martínez-Salanova, Enrique (2008): "Cine e inmigración: otra ventana abierta para el debate. Cómo expresan los medios de comunicación la emigración, el mestizaje y las relaciones

- interétnicas", en Francisco Checa y Olmos (ed.), *Comunicación y discursos políticos sobre el fenómeno migratorio*. Barcelona, Icaria, pp. 231-252.
- Minguet i Batllori, Joan M. (2000): *La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de "Primer Plano")*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2003): "Proverbios y moralejas: *Surcos* (1951), *Todos somos necesarios* (1956)", en José Luis Castro y Julio Pérez Perucha (eds.), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Orense, Festival de Cine de Orense y Fundación Caixa Galicia, pp. 31-42.
- Montiel, Alejandro (2000): "La hija del titiritero. Una lectura parcial de *Surcos*", en José Luis Castro y Julio Pérez Perucha (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Orense, V Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, pp. 51-55.
- Moyano, Eduardo (2005): *La memoria escondida. Emigración y cine*. Madrid, Tabla Rasa.
- Navarrete, Luis (2009): *La historia contemporánea de España a través del cine español*. Síntesis, Madrid.
- Nicolau, Roser (1989): "La población española, siglos XIX-XX", en Albert Carreras (ed.), *Estadísticas históricas de España*. Fundación Banco Exterior, Madrid.
- Núñez, Mirta (2003): *Mujeres caídas. Prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid, Oberon.
- Ortega, José Antonio y Javier Silvestre (2006): "Las consecuencias demográficas", en Pablo Martín Aceña y Elena Martínez Ruiz (eds.), *La economía de la guerra civil*. Madrid, Marcial Pons, pp. 53-105.
- Paluzie, Elisenda, Jordi Pons, Javier Silvestre y Daniel Tirado (2009): "Migrants and Market Potential in Spain over the 20th Century: A Test of the New Economic Geography", *Spanish Economic Review*, 11, pp. 243-265.
- Pena, Jaime J. (2000): "Madrid, territorio Comanche", en José Luis Castro y Julio Pérez Perucha (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Orense, V Festival Internacional de Cine Independiente de Orense, pp. 35-39.
- Pons, Jordi, Javier Silvestre, Daniel Tirado y Elisenda Paluzie (2007): "Testing the New Economic Geography: Migrations and Industrial Agglomerations in Spain", *Journal of Regional Science*, 47, 2, pp. 289-313.
- Portes, Alejandro (1995): "Economic Sociology and the Sociology of Immigration: A Conceptual Overview", en Alejandro Portes (ed.), *The Economic Sociology of Immigration. Essays on Networks, Ethnicity and Entrepreneurship*. New York, Russell Sage Foundation, pp. 1-41.
- Prados de la Escosura, Leandro (2003): *El progreso económico de España (1850-2000)*. Madrid, Fundación BBVA.
- Primo de Rivera, José Antonio (1942) (Tercera edición): *Antología* (Selección y prólogo de Gonzalo Torrente Ballester). Madrid, Ediciones FE.

- Quintana, Angel (1997): *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona, Paidós Studio.
- Reher, David-Sven (2003): "Perfiles demográficos de España, 1940-1960", en Carlos Barciela (ed.), *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Crítica, Barcelona, pp. 1-26.
- y Esmeralda Ballesteros (1993): "Precios y salarios en Castilla la Nueva. La construcción de un índice de salarios reales, 1501-1991", *Revista de Historia Económica*, 11, 1, pp. 101-151.
- Rosés, Juan Ramón (2008): "Las consecuencias macroeconómicas de la guerra civil", en Enrique Fuentes Quintana (dir.) [Francisco Comín, coord.], *Economía y economistas españoles en la Guerra Civil, Vol 2*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, pp. 339-364.
- Sánchez Hormigo, Alfonso (2008): "La pluralidad programática de las derechas ante la economía española entre 1931 y 1939", en Enrique Fuentes Quintana (dir.) [Francisco Comín, coord.], *Economía y economistas españoles en la Guerra Civil, Vol 2*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, pp. 137-201.
- Sánchez Noriega, José Luis (2004): "Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre cine e Historia", en AA.VV., *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)*. Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 111-122.
- Saz, Ismael (2008): "La configuración del régimen nacionalista: la unidad de mando", en Enrique Fuentes Quintana (dir.) [Francisco Comín, coord.], *Economía y economistas españoles en la Guerra Civil, Vol 1*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, pp. 223-248.
- Siguan, Miguel (1959): *Del campo al suburbio. Un estudio sobre la inmigración interior en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigación Científicas.
- Silvestre, Javier (2001): "Viajes de corta distancia: una visión espacial de las emigraciones interiores en España, 1877-1930", *Revista de Historia Económica*, 19, 2, pp. 247-286.
- (2005): "Internal Migrations in Spain, 1877-1930", *European Review of Economic History*, 9, 2, pp. 233-265.
- (2007): "Temporary Internal Migrations in Spain, 1860-1930", *Social Science History*, 31, 4, pp. 539-574.
- y Ernesto Clar (2010): "The Demographic Impact of Irrigation Projects: A Comparison of Two Case Studies of the Ebro basin, Spain, 1900-2001", *Journal of Historical Geography*, 36, 3, pp. 315-326.
- Simpson, James (1997): *La agricultura española (1765-1965): la larga siesta*. Madrid, Alianza.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1957): *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.
- (1990): *Cotufas en el golfo*. Barcelona, Destino.
- Vázquez, Jesús (1959): "La inmigración en Madrid", en VV.AA., *Los problemas de la migración española*. Madrid, Secretariado de la Junta Nacional de Semanas Sociales, pp. 393-414.

Zaniello, Tom (2003): *Working Stiffs, Union Maids, Reds and Riffraff. An Expanded Guide to Films about Labor*. Ithaca (NY) y Londres, Cornell University Press.

Zumalde, Imanol (1997): "Surcos", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, pp. 294-296.