

---

## INVESTIGACIÓN/RESEARCH

---

Recibido: 26/11/2015 ----- Aceptado: 10/02/2016 ---- Publicado: 15/03/2016

---

# “ESTE ES EL MEJOR ARGUMENTO QUE SE PUEDE ESGRIMIR CONTRA LAS MUJERES”: LA PELÍCULA *SURCOS* (1951) COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA PARA EL ESTUDIO DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

**Mercedes Álvarez San Román<sup>1</sup>**: Université Paris-Sorbonne (Francia) y Universidad de Oviedo (España).  
[mercedes.alvarez@telefonica.net](mailto:mercedes.alvarez@telefonica.net)

### RESUMEN:

La violencia de género es una de las consecuencias más extremas de la desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad. En ese sentido, el cine, como medio de comunicación social, tiene la capacidad de transmitir discursos que pueden estimular determinadas ideas sobre la feminidad o la masculinidad. Con el fin de poder estudiar en el aula los mecanismos que perpetúan esta jerarquía y avalan la violencia, este artículo se propone analizar la película *Surcos* (Nieves Conde, 1951). A partir de los personajes femeninos del filme y su relación con el contexto histórico, político y social de la dictadura franquista se pretende fomentar la incorporación de estrategias que permitan la identificación por parte del alumnado de los discursos que amparan las agresiones. En esta cinta, la violencia contra las mujeres se presenta como un espectáculo aleccionador que funciona como instrumento represor de los comportamientos que no se adhieren a los roles tradicionales de género fomentados por el Estado y la Iglesia. La obra se presenta como una herramienta pedagógica ideal para abordar la responsabilidad del cine en la transmisión de valores y creencias.

**PALABRAS CLAVE:** Género – Violencia – Mujeres – Cine – Educación – Franquismo - Desigualdad

---

<sup>1</sup> **Mercedes Álvarez San Román** es doctoranda del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains de la Université Paris-Sorbonne y del Programa de Doctorado en Género y Diversidad de la Universidad de Oviedo. Su trabajo de investigación se centra en los discursos de género, raza y nación en el cine español.  
[mercedes.alvarez@telefonica.net](mailto:mercedes.alvarez@telefonica.net)

**“THIS IS THE BEST ARGUMENT YOU CAN PUT FORWARD  
AGAINST WOMEN:”  
THE FILM *FURROWS* (1951) AS A PEDAGOGICAL TOOL FOR THE  
STUDY OF GENDER VIOLENCE**

**ABSTRACT:**

Gender violence is one of the most extreme consequences of inequality between men and women in society. In this sense, movies, as a means of mass communication, are able to pass on certain discourses that can stimulate certain ideas about masculinity and femininity. In order to approach in the classroom the mechanisms perpetuating this hierarchy and justifying violence, this article proposes the analysis of the film *Furrows* (Nieves Conde, 1951). By the study of female characters and their relationship with the historic, political and social context of Franco's dictatorship, this paper promotes the incorporation of strategies allowing students to identify the discourses supporting those aggressions. In this movie, violence against women acts as a reproof and deterrent for behavior that flouts the traditional gender roles fomented by the State and the Church. The movie becomes an ideal pedagogical tool for the study of the responsibility of moviemaking in the transmission of values and beliefs.

**KEY WORDS:** Gender – Violence – Women – Cinema – Education – Franco's dictatorship – Inequality

## **1. INTRODUCCIÓN**

La violencia de género es la expresión última de las desigualdades entre hombres y mujeres. En la exposición de motivos de la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, una de las más avanzadas en la materia en Europa, se califica como “*el símbolo más brutal*” del tratamiento diferenciado por género. Se identifican este tipo de agresiones como aquellas que están dirigidas contra las mujeres “*por el hecho mismo de serlo*”. Esta definición, así como la promulgación de la ley, son el resultado de una toma de conciencia en la sociedad española de que la violencia machista es un problema de índole pública que sobrepasa las paredes del hogar. La contribución del movimiento feminista a la visibilización de esta violencia estructural, que no distingue de clase social, religión o nacionalidad, ha sido fundamental a lo largo del siglo XX. Puesto que el cine, como medio de comunicación social, puede actuar como transmisor de determinados valores, resulta fundamental promover la educación mediática que permita reconocer elementos de violencia simbólica. Por esta razón, este artículo propone el filme *Surcos* (1951), dirigido por José Antonio Nieves Conde, como herramienta pedagógica para abordar cómo se naturalizan las relaciones jerárquicas en la pantalla y su vinculación con la sumisión de las mujeres. La dictadura franquista, como otros regímenes totalitarios, ejerció lo que Berthier denomina “*propaganda indirecta*”

(1990, p. 33), es decir la transmisión de paradigmas sociales y culturales mediante el cine y otras formas de ficción. Resulta especialmente interesante aplicar esta idea al sistema sexo-género que se impuso al finalizar la Guerra Civil para comprender algunos de los mecanismos de los que se sirvió el Estado para articular la sociedad conforme al modelo nacional católico. Al surgir en un contexto político en el que se promovía una diferenciación clara de géneros, la cinta revela la influencia de los grupos de poder. De ahí, y de su alcance histórico, deriva su interés para el aula.

Los medios de comunicación de masas han estado en el punto de mira de la transmisión de discursos que sitúan a las mujeres en una situación de inferioridad. Su poder encuentra una de sus bases teóricas en la analogía que Lauretis establece entre el concepto de género y el de ideología de Althusser. Según este razonamiento, la autora señala que el cine, como "*aparato cinematográfico*", puede ser considerado una tecnología social –en alusión a Foucault- por la labor que ejerce en la construcción y reproducción de modelos de feminidad y masculinidad. Como recuerda Lauretis, la puesta en escena del género "*is its construction*" (1987, p. 3), lo que quiere decir que la producción cultural –entre la que se cuenta también el cine- no se limita sólo a mostrar pautas de actuación, sino que al hacerlo está avalando determinadas identidades normativas y asentando modelos concretos. De esta manera, la violencia ejercida por los varones en el celuloide funciona como herramienta para señalar los límites y reconducir las actitudes consideradas "desviadas".

Si antes mencionaba el concepto de "*propaganda indirecta*", que se encuentra en sintonía con los postulados recién expuestos sobre las formas de imponer el poder, deseo remitirme ahora al marco ecológico de Heise (1998) para introducir la relación entre cine y violencia de género. A partir del estudio de Belsky (1980) sobre el maltrato infantil, esta autora identificó los elementos que influyen en la violencia contra las mujeres a diversos niveles. De las cuatro capas que estableció<sup>2</sup>, que abarcan desde la esfera íntima hasta el sistema social, resulta especialmente relevante la que denomina "*macrosistema*". Ésta engloba las diferentes creencias y discursos que circulan en la sociedad y que justifican y fomentan la violencia contra las mujeres.

Precisamente, a partir de los estudios analizados por Heise, la académica identifica dos factores fundamentales del macrosistema que han sido relacionados con la violencia. El primero de ellos es el modelo de masculinidad que impera en determinadas sociedades, según el cual el varón se identifica como tal por la

---

<sup>2</sup> La primera capa sería la relativa a la trayectoria personal de la víctima y del agresor.

Inmediatamente después se encontraría el "microsistema", que se corresponde con el marco en el que tienen lugar las agresiones, por ejemplo, en el seno de la familia. El "exosistema", en el que se enmarcan las estructuras sociales, como las redes de amistades, el vecindario o el ámbito laboral, englobaría estos dos niveles, y quedaría bajo el último estrato, que la autora denomina "macrosistema".

autoridad y fuerza que ejerce sobre los demás. A este elemento, Heise añade el de un sistema sexo-género en el que los roles de hombres y mujeres están claramente delimitados. Para avalar su teoría cita varias líneas de investigación que sugieren que la aceptación de roles rígidos de género, ya sea a nivel social o individual, incrementa las posibilidades de agresión. Es conveniente tener este marco como referencia puesto que, por un lado, la dictadura se asentó sobre valores masculinos que exaltaban el culto a la violencia como muestra de virilidad y, por otro, potenció el regreso a una feminidad tradicional, en el que la mujer fuera esposa y madre (Cenarro, 2011).

A pesar de haber recibido el distintivo de película de "interés nacional" que daba acceso a subvenciones públicas, *Surcos* no fue bien recibida en 1951 por quienes ostentaban el poder civil y religioso y, en particular, por la Iglesia católica que la calificó de inmoral y peligrosa (Fernández Sirvent, 2000). Esto se debió en gran medida a la amargura y desesperanza con que el cineasta retrató el éxodo rural. La cinta narra la llegada al madrileño barrio de Lavapiés de una familia procedente del campo. Su lucha por integrarse en un ambiente hostil es el hilo conductor del filme. Madrid se presenta como un lugar en que los valores morales parecen diluirse en aras de la supervivencia y sólo queda ante sí el fracaso de la vuelta. Por ello, derrotados por las vicisitudes, que incluso se han cobrado la vida de un hijo, los Pérez deciden regresar avergonzados al lugar del que salieron. Nieves Conde, quien había estado adscrito a la Falange, e incluso ejercido como jefe provincial del partido en Segovia, mostraba con esta obra su desencanto con la deriva que había tomado la dictadura franquista. A pesar de esta disidencia con el poder establecido en cuestiones de emigración, el filme sigue los preceptos de Franco en lo que se refiere a la delimitación clara de los roles de género.

En lo que se refiere a la población femenina, tras los años de la República y Guerra Civil, en los que las mujeres desempeñaron funciones equiparables a las de algunos hombres, los sectores conservadores y obreros coincidieron en su deseo de que regresaran al hogar. Con el fin de someterlas, se activó la maquinaria legislativa y eclesiástica. Así, en el Fuero del Trabajo (1938) consta que el Estado "*liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica*". Este aparato legal confinó a las mujeres dentro de las paredes de su casa, a los trabajos del campo y a las labores más duras. No sólo fueron recluidas en el espacio privado, sino que el régimen y la Iglesia defendieron el matrimonio como único marco viable para la vida de una mujer en la dictadura. Así, Franco advirtió en el Fuero de los Españoles: "*El Estado reconoce y ampara la familia como institución natural y fundamento de la sociedad, con derechos y deberes anteriores superiores a toda Ley humana positiva. El matrimonio será uno e indisoluble*". (1945, art. 22).

En este proceso de jerarquización y dominio de los varones sobre las mujeres durante el franquismo resonaban las palabras del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera. En su discurso a las extremeñas, pronunciado en Don Benito en 1935, defendía la abnegación como una virtud de la mujer, que le permitía aceptar "*una vida de sumisión, de servicio*". Su hermana Pilar Primo de Rivera, quien lideraría como jefa de la Sección Femenina el adoctrinamiento de las mujeres como

fieles servidoras del varón durante el franquismo, afianzaba estas consideraciones en 1938<sup>3</sup>. No sólo clamaba que “[e]l verdadero deber de las mujeres con la Patria es formar familias”, sino que aseguraba que ellas eran “el verdadero complemento del hombre” y que no se podía competir con los varones porque nunca se conseguiría alcanzar su nivel. Asimismo, son conocidas las instrucciones que desde la Sección Femenina propagó por todos los rincones de España para la buena esposa de manera que aceptara su posición de inferioridad.

## 2. OBJETIVOS

Este artículo propone el análisis del sistema sexo-género del franquismo, a partir de la presentación de los personajes femeninos de la película *Surcos*, con el fin de que pueda ser utilizado en el aula para fomentar la capacidad crítica del alumnado. Como herramienta pedagógica de educación mediática, este estudio pretende presentar los elementos que permitan reflexionar sobre las diferentes capas que influyen en la violencia de género y, concretamente, en la influencia del macrosistema en la transmisión de discursos. La selección de una película de la dictadura franquista permite relacionar con mayor claridad los elementos de la pantalla con el interés del régimen por imponer una jerarquía entre hombres y mujeres. Además de permitir abordar las especificidades de este periodo histórico, esta investigación tiene como objetivo sentar las bases para que el alumnado sea capaz de someter a análisis producciones culturales más recientes. El hecho de ser consciente de los mecanismos que contribuyen a la naturalización de la desigualdad es un primer paso hacia una sociedad más igualitaria.

## 3. METODOLOGÍA

Esta investigación tiene un enfoque interdisciplinar que incorpora teorías procedentes de diferentes áreas de estudio. En primer lugar, se apoya en los estudios género, principalmente en relación con la crítica cinematográfica, aunque también recurre a la psicología. Asimismo, al tratarse de una película ambientada en la dictadura franquista, se citan textos históricos, así como a publicaciones actuales relativas a aquel periodo y, en concreto, a la historia de las mujeres. La metodología se basa en un análisis fílmico que integra estas perspectivas de manera que se pueda relacionar la película con el contexto histórico, político y social en que surge. Puesto que el objetivo es enseñar a deconstruir las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres y la identificación de la violencia de género como herramienta de control, el estudio se centra en el análisis de los cuatro modelos de mujer que presenta la película. Cada uno de ellos permite abordar la situación del colectivo al que pertenece, al tiempo que insta al alumnado a reconocer diferentes maneras con las que supuestamente se justifica la violencia de género.

## 4. DISCUSIÓN

---

<sup>3</sup> Este artículo se publicó en el diario *Arriba*, en Buenos Aires, el 26 de noviembre de 1938. Está citado en Balletbó, Anna (1982), “La mujer bajo la dictadura”, *Leviatán: revista de pensamiento socialista*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, II Época, n. 8, junio de 1982, pp. 96 y 97.

Los personajes femeninos del cine de los primeros años del franquismo se inscriben en dos categorías: la "buena mujer" y la "mala mujer" (Berthier, 1990). La madre de familia y la futura esposa son los principales modelos del primer grupo, mientras que las solteras que rechazan el matrimonio, entre las que también se incluyen las prostitutas, se integrarían en el segundo. En la película *Surcos* se podría observar un esquema similar, aunque sujeto a las normas (o a la falta de ellas) del espacio urbano. Entre las jóvenes que residen en la ciudad, y que entablan sendas relaciones con los hijos de la familia Pérez, se encuentran la ejemplar Rosario y la mujer fatal, Pili. Representan modelos contrapuestos, que podrán reinsertar al joven novio en la sociedad o, por el contrario, "causar" su ruina. Entre las mujeres del campo que llegan a Madrid se encuentra la madre de los Pérez, quien será castigada por su marido por haber subvertido la jerarquía en el matrimonio, o la hija soltera, Tonia, quien terminará mancillando la honra de la familia al ser engañada por un hombre rico. En el cine de los años cuarenta, y que podría extenderse a esta cinta de principios de los cincuenta, era habitual que la progenitora y la casadera representasen el rol de buena mujer. En este caso, han errado el camino y por ello son víctimas de una violencia "correctora" impuesta por el marido y padre. Entre las causas de este alejamiento de lo moralmente adecuado se podría encontrar la llegada a la ciudad, lugar en el que las mujeres suelen gozar de mayor libertad (Concejo, 1998). Este punto resulta difícil de demostrar, puesto que la película no presenta la vida en el pueblo. Tras esta exposición inicial, se va a analizar individualmente cada uno de estos personajes para poder tener una visión más amplia de cómo funcionaban estos modelos.

#### **4.1. Rosario, la mujer ejemplar**

Fiel seguidora de los valores franquistas en lo que se refiere a las relaciones entre hombres y mujeres, Rosario es presentada como una mujer que conoce cuál es su rol en la sociedad y cómo debe mostrarse sumisa a su novio y a su padre. Es la joven que socorre a Manolo, hijo de los Pérez, cuando, tras perder toda la mercancía que estaba vendiendo en la feria, empieza a malvivir en la calle. Reside en un barrio de chabolas a las afueras de la ciudad, un espacio en el que, como en un pueblo idílico, reina la armonía de la que carece la gran urbe (Bloch-Robin, 2014). Es en este lugar en los márgenes donde aflora la mujer que mejor encarna la feminidad normativa. Sirva un detalle estético para evidenciar esta cualidad y diferenciarla del resto de mujeres: es la única rubia.

Entre los elementos que Nieves Conde utiliza para ilustrar su adecuación a las normas se encuentra la escena en que ella asume que debe irse a dormir a casa de la vecina por el "qué dirán" de que comparta techo con un hombre que no es de la familia. Aún más representativo es el momento en que conoce a su futuro suegro y le advierte de que ella y su novio se quieren "pero como Dios manda". Es decir, que no mantienen relaciones sexuales antes del matrimonio, en concordancia con lo exigido por la Iglesia. No sólo hace gala de un interés por preservar su honra, sino que acepta y promueve la división sexual del trabajo. De esta manera, *libera* inmediatamente de las labores del hogar al padre de su pareja y las asume ella. A pesar de encontrarse en una casa extraña, se dispone a lavar los platos para que

puedan ir a las fiestas del barrio. Ella no es víctima de violencia de género puesto que, supuestamente, es consciente de cuál es su posición en la sociedad. La película no necesita someterla sino, al contrario, ensalzar su comportamiento ejemplar, en oposición al de las demás. Su padre se ha encargado de enseñarle cómo respetar a los varones, tal como se muestra con la escena del teatro de marionetas.

En ella, el progenitor escenifica una discusión entre una esposa y su marido. Supuestamente, el objetivo es enseñarle al chico de campo, Manolo, que él también puede ganarse la vida con este espectáculo. No obstante, el hecho de que el padre haya seleccionado esa historia para representarla delante de su hija y del que será su novio se presenta como una lección para la futura pareja –y para aquellas que lo vean en el cine-. En el espectáculo, la mujer se lamenta de que el esposo se ha gastado el dinero del jornal y sospecha que ejerce actividades ilegales como estraperlista. Esto le genera frustración e ira contra él y empieza a insultarle. En ese momento, el marido, que excusa responder a las acusaciones sobre el perjuicio a la economía familiar, le advierte de que le está faltando al respeto. Tras lo cual, le dice: “mi honorable padre me dijo que tenía un argumento poderoso para convencerte”. A continuación coge un palo y empieza a pegarle en la cabeza, mientras le pregunta, “¿Te has convencido de que me debes obediencia?”. Entre carcajadas, y después de arrancar la cabeza de la otra marioneta, el personaje del marido dice al público: “Este es el mejor argumento que se puede esgrimir contra las mujeres”.

Esta escena encierra el ideario del franquismo respecto al género: ellas no pueden pedir explicaciones al jefe de la unidad familiar sobre el uso que hace del dinero ni sobre su actividad o serán castigadas por rebelarse contra la autoridad. Se intuye que este discurso, que aparece en primer plano en la pantalla, dentro de la película circula entre los niños y niñas que cada día ven el espectáculo en la calle. La hilaridad con la que la reciben diegéticamente los dos jóvenes –incluida la chica, que en ningún momento siente empatía-, sumado a la componente cómica e infantil que envuelve a las marionetas, tiene como objetivo reducir el dramatismo del maltrato y el asesinato (recordemos que ha sido decapitada). No es baladí que sea el padre el que hable por los muñecos de trapo, ni tampoco que el personaje masculino haga alusión a los consejos de su “honorable” progenitor. Se trata de una puesta en escena de los valores del patriarcado, que coinciden en este caso con los del régimen. Los personajes que han visto y escuchado los consejos del guiñol se muestran en el filme como una mujer y un hombre ejemplares: han aprendido a comportarse como corresponde a su género.

En un radio más amplio, la violencia se convierte en un espectáculo con visos a refrendar el autoritarismo del régimen y la opresión. Como ha indicado Yuval-Davis (1997) la abundancia de imágenes de la nación como figura femenina son la traducción simbólica de ideas asentadas que consideran a las mujeres iconos de la cultura colectiva. En el ámbito español, uno de los ejemplos más evidentes es precisamente el de la representación iconográfica de la República. A pesar de que en este caso sea una marioneta mujer la que reciba la paliza, podrían estar encarnando a todos aquellos y aquellas que quedan excluidas del poder por el régimen franquista, ya sea por cuestiones de género como políticas o de otro tipo.

## 4.2. Pili, la mujer fatal

Pili encarna el modelo opuesto a Rosario, en una contraposición binaria que ensalza la "maldad" de la una, frente a la "bondad" de la otra. Ambas son novias de hijos de la familia Pérez, pero no guardan la misma relación con ellos. Si Rosario presumía de su recato, a Pili no le importa retar a la moral de la época al besarse en la escaleras de la corrala, compartir cama con un hombre con el que todavía no se ha casado, fumar o entrar en espacios masculinos, como los bares. Es la mujer de ciudad que recibe a la familia Pérez a su llegada a Madrid y, como tal, no será un buen ejemplo para las campesinas, puesto que encarna el estereotipo de la *femme fatale*. Es sexy y gusta a los hombres que, enamorados, pasan a estar a su merced hasta el punto de perder la vida. La película construye su cuerpo poderoso en base a la mirada de los demás. Los varones lo elogian en diversos momentos del filme y Tonia la mira con admiración mientras ella se desviste. De este *striptease*, que se desarrolla fuera de plano, sólo tenemos constancia por la ropa que va depositando en la silla y por la expresión de la hija de los Pérez que, desde la cama, va siguiendo con atención sus pasos. En cierto sentido, se considera que el contacto con esta mujer pervierte a la aparentemente inocente chica de pueblo. Esta escena va acompañada de una melodía que refuerza la sensación de bienestar que produce este desnudo.

La mujer fatal se caracteriza por tener un cuerpo que le proporciona poder, aunque éste escape a su voluntad (Doane, 1991). Desde el siglo XIX, el patriarcado ha utilizado este estereotipo para canalizar su miedo al feminismo (ídem) y a la ruptura de la estructura social tradicional que terminaría con la hegemonía masculina. El cine, y especialmente el cine negro de los años cuarenta, ha sido una de las tecnologías que más alas han dado a este modelo. Para Bernárdez *et al.* (2008), el fomento de este prototipo se puede considerar como un tipo de violencia contra las mujeres puesto que alimenta el temor a que las féminas accedan a las mismas posiciones que los hombres, con la consiguiente merma de poder para ellos. Al intentar perpetuar este modelo, se está favoreciendo la asociación entre mujer poderosa y peligro, puesto que suelen traer la desgracia a los varones que caen en sus redes. Asimismo, con su comportamiento está retando la jerarquía que le quiere restar influencia.

Es un elemento subversivo que genera inestabilidad en la sociedad tradicional patriarcal, dado que no se somete a su rol de género, y por ello es represaliada. De ello se encarga su exnovio, el "Mellao", que la trata con violencia y menosprecio en diversas ocasiones. Entre ellas, se encuentra la escena en la que la agrede en la corrala por celos y por haber usado sus influencias para que Pepe Pérez, su nueva pareja, consiguiera trabajo. El patio se convierte en el escenario de un teatro en el que los pasillos de los pisos superiores actúan como palcos. Cuando Pili llega, el "Mellao" la está esperando. Se ha dado cuenta de que su jefe ya no le tiene en tanta consideración como antes e imagina que se debe a la intermediación de ella. No acepta ser rechazado y la emprende a bofetadas con la chica. En ese momento, la cámara hace una panorámica de arriba a abajo para mostrar a las espectadoras de la agresión. En su mayoría son mujeres, vecinas de la víctima, y niños y niñas. A pesar



de ser un espacio semi-abierto, forma parte de la casa y, por tanto, del hogar en el que deben permanecer las casadas y la prole.

Una de ellas insta a Pili a que se defienda pero nadie interviene para protegerla. Ni siquiera ella se enfrenta a él. Se oyen comentarios de mujer que dicen "*los hombres de ahora, déjalos que se desahoguen (...) Sus razones tendrá*". Entre la agitación del patio, es difícil establecer si estas palabras son irónicas, y por tanto desautorizan la acción del varón, o por el contrario justifican su comportamiento. Pili, tras constatar que está sangrando en la sien, lo único que dice es: "*esto te va a costar un disgusto*". A lo que él contesta con una patada en el bolso en el que ella llevaba el tabaco que iba a vender. Los cigarrillos se esparcen por el suelo y todos los niños, y algunas mujeres, se abalanzan sobre la mercancía, mientras Pili intenta recuperarlos. Esta secuencia es una prueba de la falta de solidaridad entre personas que luchan por sobrevivir en un ambiente desfavorable. Las mujeres no se acercan a consolarla ni le muestran su apoyo. El daño infligido por su expareja es mayor que si hubiera sido en el espacio privado, porque al dolor físico se añade la humillación pública y, llegado el caso, el consenso de que se lo merecía. Según los valores del régimen, debía ser castigada por inmiscuirse en asuntos de hombres y por no guardar fidelidad y respeto a su pareja. Las vecinas tampoco sienten empatía con ella porque consideran que no es una mujer decente. Su comportamiento, fuera de la norma de género, despierta el rechazo de la sociedad. El único que la apoya es Pepe, su novio, que siente el ataque como una afrenta contra él.

Al final de la película, el "*Mellao*" vuelve a buscarla y la fuerza a marcharse con él. Cuando ella se niega a acompañarle, él le contesta: "*si lo estás deseando, cariñito. Te daré unos sopapos porque eso es lo fetén y después, enamorados como dos palomas*". La empuja contra la cama y la amenaza con golpearla o, como dice él, con que "*empiece la música*". Simbólicamente, se podría traducir en una lucha de poder entre el hombre de campo y el de la ciudad, quien termina imponiéndose por la fuerza. Cuando regresa Pepe, malherido, los dos hombres tienen una pelea por la mujer y por el trabajo. El "*Mellao*" tira a Pili al suelo para evitar que defienda a su compañero y mata al chico de un golpe de llave inglesa en la cabeza. Ella escapa y el asesino sale corriendo tras de ella. A pesar de no haber estado casada con este individuo, él parece actuar con la legitimidad que tendría un marido. Esto revela cómo la capacidad de decisión de Pili es puesta en tela de juicio porque una mujer debe estar sujeta a un varón.

Si bien la película retrata al "*Mellao*" como un hombre violento y frustrado por haber perdido a su novia y ver menguadas sus expectativas laborales, Pili es considerada en cierta manera causante de la muerte de Pepe. Es ella quien le ha ayudado a tener una situación laboral arriesgada y, al hacer que se enamore de ella, le ha hecho ganarse la enemistad de su expareja y verdugo. El mensaje que trasciende es que la joven ha sido una mala influencia para él y que los hombres de la ciudad no comparten con los del campo, ni mujeres, ni trabajo. El castigo de la *femme fatale* en este caso es que se sienta culpable de la muerte de Pepe o algo peor, puesto que no se sabe qué le hará el "*Mellao*" cuando la atrape. Tanto es así, que no aparece en el funeral de su compañero, aunque se desconoce la causa. Podría ser porque no está en condiciones de asistir, ya sea porque esté malherida o muerta, o porque se

siente responsable del trágico final. Si bien es víctima de las palizas de su expareja y de la pérdida de su novio, la película la convierte en culpable.

### 4.3. La madre y esposa

De avanzada edad, la madre de la familia Pérez es la única que está casada en la película y como tal realiza las tareas domésticas y administra la economía familiar. Sin embargo, no se somete a su rol de género, al menos en la ciudad, e intenta imponer su autoridad por encima de la de su marido, subvirtiendo así los preceptos fijados por los estamentos políticos y religiosos. En efecto, el matrimonio no contemplaba igualdad de condiciones entre los contrayentes, puesto que la casada dependía legal y económicamente del esposo. Los preceptos del franquismo en este ámbito toman referencia directa de la doctrina católica, dado que el Nuevo Testamento reza que “[l]as casadas estén sujetas<sup>4</sup> a sus propios maridos, como al Señor. Porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la iglesia” (Efesios 5,22-23).

En este marco que delimita los roles de género, la emigración supone un elemento distorsionador. El marido, privado de la virilidad que le proporciona el trabajo remunerado fuera del hogar, ayuda en la organización y limpieza de la casa. Sin embargo, en cuanto recibe una carta con una oferta laboral, le espeta a su mujer: “*tengo trabajo de hombre y este mandil te lo vas a poner tú. Y te vas a meter en la cocina, que es tu lugar*”. En ese momento está recordando a su esposa, y al público, cuál es el reparto tradicional del trabajo entre varones y mujeres. Recupera así el poder que le otorga la ley y la doctrina católica para restaurar la jerarquía en el seno de la familia. Por el tono con el que dice este comentario, se intuye que el trabajo *de hombre* es más importante que el de la mujer.

Sin embargo, esta no será la única escena en que se intente reconducir una situación familiar que se está saliendo del marco establecido. La madre ha decidido ocultar a su esposo que su hija Tonia está tomando clases de canto y baile sufragadas por el empresario local, Don Roque, el “Chamberlain”. Finalmente, se revela que este supuesto mecenazgo no es más que una estrategia para manipular a la joven y conseguir sus servicios sexuales. Este mecanismo sale a la luz cuando ella debuta en el teatro del barrio frente a un público en el que se encuentran unos alborotadores pagados por este hombre poderoso. Tras esta humillación pública, el padre descubre que su mujer y su hija no le habían rendido cuentas de esta actividad artística y de su relación con el “Chamberlain”. El marido parece sentirse abocado entonces a enmendar este comportamiento mediante la fuerza.

En primer lugar, agrede a su esposa con el fin de castigar esta supuesta rebelión y reubicarla en una situación de inferioridad. Él, que había sido retratado como un hombre amable, no pierde ni un ápice de su bondad por pegarla, puesto que cuenta con el beneplácito del resto de personajes y del público. Ella, sin embargo, se queda

---

<sup>4</sup> Dependiendo de la traducción, puede aparecer el término “sujetas” o “sometidas”, un matiz que no es baladí.

sola a purgar la condena impuesta por el patriarcado. El cineasta no se compadece de la víctima porque ha obrado fuera de las reglas al saltarse la autoridad marital. Tras esta agresión, la mujer con la que comparte piso le dice con indiferencia e inquina: *"en ocasión semejante, mi marido, que en gloria esté, me dejó para ocho días en cama"*. Su amiga no sólo no muestra empatía con ella, sino que le advierte de que podía haber sido peor. La violencia simbólica expuesta por Bordieu (1990), según la cual la desigualdad se apoya en el consentimiento de las personas sometidas, tiene en este comentario una de sus mayores expresiones. Al mostrar respeto hacia los esposos maltratadores, está naturalizando la jerarquía y justificando los mecanismos de los que se sirve para asentarla. No sólo eso, sino que convierte a la víctima en culpable de su desgracia. Sin tener en cuenta la preocupación por el paradero de Tonia, la compañera viuda le dice a la madre: *"si a la niña le pasa algo, tú tienes la culpa"*. La mujer se echa a llorar y la amiga ríe cruelmente. Este personaje sufre tanto los golpes del hombre, como las acusaciones de su amiga. Los discursos de la época le negaban la legitimidad para obrar a espaldas del jefe de la unidad familiar y el dispositivo represor ha actuado en consecuencia.

A pesar de que el matrimonio se presentaba como la base de la familia, entre las mujeres del régimen también se alzaron voces discordantes contra las leyes que protegían esta estructura. Dos años después del estreno de *Surcos*, en la que se justifica el empleo de la violencia de género para el *"buen"* funcionamiento de la familia, Mercedes Formica publicó "El domicilio conyugal" en el diario *ABC*<sup>5</sup>. Falangista de los primeros tiempos, pudo integrar sus reivindicaciones en el periódico gracias al apoyo del director de la publicación que hizo caso omiso a la censura. Escribió que el Código Civil vigente en aquella época era *"injusto con la mujer en la mayoría de las instituciones"* y, concretamente, en lo que se refería a la violencia, puesto que impedía que la víctima permaneciera en la vivienda familiar en caso de separación. Esta situación obligaba a las esposas, que habitualmente carecían de recursos propios como consecuencia del marco legislativo, a convivir con sus verdugos, en algunos casos, hasta la muerte. Ensalza *"la familia cristiana, imprescindible para una paz duradera"*, aunque insta al legislador a que defienda a la persona agredida y no al agresor para que la estructura social pueda *"ganar en moralidad y buenos ejemplos"*.

Los medios de comunicación de la época justificaban de alguna manera estas agresiones que se encontraban en consonancia con los discursos del régimen, como ha analizado Gómez Nicolau (2013) a partir de *El Caso*. Así, un hombre *"enloquecido por los celos"* cometió el *"crimen más absurdo"* y mató a su ex novia, que era *"una joven ilusionada, sencilla y honesta"*, como consta en un artículo del 25 de abril de 1954, citado por esta autora. Estos relatos transmiten pues la idea de que la abnegación de las mujeres también significa aceptar con resignación los malos tratos (ibídem). Ya lo había advertido Pilar Primo de Rivera al sentenciar que en la familia

---

<sup>5</sup> El artículo se publicó en *ABC*, 7-XI-1953. Está recogido en el libro Aguado, Ana (1994), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid: Cátedra, pp. 388 y 389.

debía haber "*comprensión absoluta para las malas cualidades de los demás*" (1938), un mensaje que insta a las mujeres a asumir con estoicidad el tratamiento que sus maridos u otros hombres que se sienten con derecho a ejercer su autoridad, quieran darles.

#### **4.4. Tonia, la campesina soltera**

A diferencia de las tres mujeres anteriores, Tonia es la única que no mantiene una relación sentimental con un hombre, por lo que está sujeta a los varones de su familia. A su llegada a Madrid, comienza a trabajar en el servicio doméstico, que se presentaba como única salida para las chicas de su condición llegadas de las áreas rurales (Gómez Nicolau, 2013). Es aparentemente inocente y terminará siendo engañada por un hombre que no querrá comprometerse con ella. De esta manera queda burlada su honra y la de sus allegados. Ella encarna a la mujer de campo que ansiaba trasladarse a la ciudad para convertirse en una de las mujeres de las revistas que están expuestas en las paredes de diferentes estancias en el filme. Con tal fin, dijo que una vez había pensado incluso en escaparse del pueblo. Madrid representa para ella, como para los inmigrantes que llegan a la capital, el lugar donde los sueños se hacen realidad. El suyo es quizá el más ambicioso, puesto que quiere convertirse en una cantante famosa. Tal era su deseo por dejar el pueblo que incluso renunció a contraer matrimonio, como explicita con estas palabras: "*hubiera podido casarme muy bien, allá, con un buen mozo, pero Pepe dice que aquí...*". El final de la película, en la que su honra ha quedado ultrajada, remite a la idea de que debía haber aceptado su destino y, sobre todo, a un marido del campo. Una chica de su condición no se puede permitir soñar. El mensaje desalentador del filme es que la única manera que tiene de acercarse a su objetivo es vendiendo su cuerpo.

La joven se ha preparado para debutar como cantante. Don Roque se ha encaprichado con ella, ha financiado su formación en la escuela de canto y le ha comprado un traje. Su propósito no es otro que mantener relaciones sexuales con ella. Sus artes han dispuesto todo este entramado para que finalmente ella caiga en la trampa. La chica, embelesada por ver cumplido su deseo, se presenta al espectáculo con la idea de que será el principio del triunfo. Sin embargo, él ha contratado a tres individuos que se encargarán de romper toda su ilusión. Con el nombre artístico de "*Tonia, la campesina*", un apelativo que pone en evidencia su condición, la joven sale al escenario ante un teatro repleto. Los alborotadores la interrumpen con sorna mientras ella se presenta y no cejan de molestarla durante la canción. Acaban instigando al público para que les acompañe en su burla y ella, en las tablas, mira en qué ha quedado su debut y llora. Se encuentra sola, frente a una muchedumbre jocosa, entre la que se hallan los apesadumbrados miembros de su familia que no pueden por menos de sentir la deshonra como propia. Este plan orquestado por el "*Chamberlain*" es una muestra de violencia psicológica contra una mujer de la que se quiere aprovechar sexualmente. Humillada por un teatro que se ríe de su desgracia, se refugia en sus brazos. Los planos y el montaje potencian la identificación con ella pero, sobre todo, con un afligido padre que no puede hacer nada para remediar la desdicha.

La cámara sigue entonces al sufrido, e iracundo, progenitor. El hijo y la nuera

ejemplar le acompañan en su pesar. Huelga señalar no obstante que la víctima de este entramado es Tonia, que vuelve a aparecer en escena ataviada con una bata con plumas, fumando y peinada con un moño alto. Este aspecto físico y su actitud se alejan de lo que se consideraba moral en la época, por lo que se puede intuir que se ha convertido en una "mala mujer". Está en un piso del mandamás y todo hace pensar que se está prostituyendo. Su padre llega a buscarla y, sin mediar palabra, la abofetea. Inmediatamente después, le entrega su ropa, lo que representa una metáfora de que regrese al lado de las "buenas" y abandone la mísera vida a la que le aboca Don Roque. Esta secuencia de acontecimientos muestra que las decisiones tomadas por las mujeres no llevan a buen puerto y es el padre quien tiene que enmendar la situación. Estos actos revelan que tanto la hija como la madre son consideradas propiedad del varón. Por eso el progenitor tiene que devolverlas al buen camino. La violencia se presenta como un mal necesario para recuperar el orden establecido. En la película se castiga con mayor dureza a Tonia, y a su madre, que al empresario. Las mujeres están indefensas frente a los abusos. Este desamparo se ve acrecentado si se trata de clases humildes frente a las poderosas, como en esta ocasión. En cualquier caso, estas escenas muestran que los personajes se mueven en un mundo de hombres, en el que son ellos quienes resuelven las cuitas y tienen potestad para someter a las mujeres.

En esta línea, el hermano de Tonia le pide a Don Roque que se case con ella. El matrimonio se presenta como la única opción honrosa para tal ofensa. El "Chamberlain" contesta: "*no seas de pueblo. Sois una colección de tontos y tú el primero o es que te piensas que te di trabajo por tu cara bonita. Me gustó la Tonia, pero ahora me tiene sin cuidado*". Con estas palabras, el cacique revela que no sólo se ha burlado de ella, sino también de él. Le humilla diciendo que han sido muy ingenuos y que sólo le ha contratado porque anhelaba a su hermana. El cuerpo de las mujeres del campo es la moneda de cambio en las transacciones laborales de los varones en la ciudad. Ellas no sólo no son consideradas como las personas más perjudicadas de este entramado, sino que son presentadas como partícipes de la desgracia de los hombres. Ningún personaje, salvo la madre, se solidariza con ella. Al contrario, la acusan de haber creado un problema con el estraperlista. No sólo la humillación pública, sino también la prostitución, a la que se ha visto abocada mediante el engaño, pueden considerarse aquí formas de violencia.

## 5. CONCLUSIONES

Este análisis revela cómo Nieves Conde pone el cine al servicio del franquismo para fijar la posición de las mujeres en la familia y en la sociedad. Para ello, no duda en castigar a sus personajes femeninos cuando se alejan del comportamiento normativo. La violencia se convierte en un espectáculo aleccionador con la intención de desalentar toda insumisión. Para ello se sirve del espacio teatral que guía la mirada del resto de personajes hacia la agresión o hacia la persona humillada<sup>6</sup> de tal manera que se amplifique el daño. Este mecanismo, que en algunos casos también implica una ruptura en la diégesis, puede interferir en el proceso de identificación del espectador o espectadora con los personajes.

---

<sup>6</sup> Deseo agradecer a Nancy Berthier esta oportuna observación.

Esta propuesta pedagógica puede dar lugar a un debate sobre las normas a las que estaban sometidas las mujeres durante el régimen franquista y sobre la responsabilidad que se atribuía a los varones de ejercer control sobre ellas. Este análisis permite asimismo abordar cómo ha evolucionado el tratamiento en el cine de la violencia de género y la vigencia de determinados estereotipos. Además de estas cuestiones, también se puede trabajar en el aula la relación entre la mujer y el espacio. Así, esta escenificación de los roles de género de unos y de otras se funde con los imaginarios que Nieves Conde asigna al campo y a la ciudad. La urbe, encarnada por Pili, corrompe a la soltera y a la madre de familia. Por eso, será necesario regresar al pueblo. Uno de los hijos de los Pérez ha perdido la vida por relacionarse con una mujer fatal, mientras que se intuye que el otro progresará junto a la encomiable Rosario. Los personajes femeninos adquieren por tanto un valor simbólico: ellas encarnan el peligro de Madrid o el refugio bucólico y moral de las afueras de la gran ciudad, único reducto para la inmigración.

Es necesario incidir en que se trata de un estudio basado en el medio y no en la recepción. El hecho que esta película responda a un objetivo de control social, promovido por diferentes estratos de la sociedad española de los años cincuenta, no implica necesariamente que obtuviera resultados satisfactorios. Por otro lado, aunque este artículo parta del estudio detallado de los personajes femeninos con el fin de insertar la película en su contexto histórico, un análisis en profundidad de las masculinidades resultaría complementario y necesario. El hecho de observar cómo se construye su género y de estudiar la violencia desde la óptica de la persona que la ejecuta, adentrándose en las razones que le incitan a ello y en la manera en que se instrumentalizan sus acciones en la narrativa, permitiría una perspectiva más compleja del sistema sexo-género que Nieves Conde lleva a la pantalla. Asimismo, se podrían analizar la existencia de rasgos subversivos, como la mayor libertad de la que gozan las mujeres en la ciudad o la ternura como virtud en el varón, de tal manera que salgan a relucir los claroscuros de la identidad de género, incluso en periodos de férreo control por parte del Estado y de la Iglesia. No sólo, sino que un análisis comparado con obras contemporáneas facilitaría la comprensión de cómo transitan los discursos en el macrosistema y revelaría elementos relativos a la evolución de esta problemática y de la concienciación social.

## **6. REFERENCIAS**

### **LIBROS, CAPÍTULOS DE LIBRO O ENTRADA DE UN LIBRO DE CONSULTA, INFORMES TÉCNICOS, TESIS**

Aguado, Ana (1994), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid: Cátedra.

Balletbó, Anna (1982), "La mujer bajo la dictadura", *Leviatán: revista de pensamiento socialista*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias, 1934-2001, II Época, n. 8, junio, 1982, pp. 90-101.

Belsky, Jay (1980), "Child maltreatment: An Ecological Integration". *American Psychologist*, 35, pp. 320-335.

- Bernárdez, Asunción; García, Irene & González, Soraya (2008), *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Berthier, Nancy (1990), "La représentation des femmes dans le cinéma des années 40", *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº11-12, diciembre 1990.
- Bloch-Robin, Marianne (2014), "Les Madrilènes et les espaces de la ville : de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) à *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)". *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine, de 1808 au temps présent*, nº 13, otoño 2014.
- Cenarro, Ángela (2011), "Trabajo, maternidad y feminidad en las mujeres del fascismo español", en Aguado, Ana y Teresa M<sup>a</sup> Ortega (eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Universidad de València, Universidad de Granada.
- Concejo Álvarez, Pilar (1998), "Prólogo a la edición española", in Booth, Chris, Jane Darke y Susan Yeandle (eds.), *La vida de las mujeres en las ciudades: la ciudad, un espacio para el cambio*, Madrid, Narcea, S.A. de ediciones.
- Decreto, de 9 de marzo de 1938, aprobando el Fuero del Trabajo. Boletín Oficial del Estado, núm. 505, 10 de marzo de 1938, pp. 6178-6181.
- Doane, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Fuero de los españoles (1945), Boletín Oficial del Estado, núm. 199, de 18 de julio de 1945, 358-360.
- Gómez Nicolau, Emma (2013), "El destino natural de las mujeres. La legitimación de la violencia de género a través de la prensa sensacionalista del franquismo", *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 22, núm. 43, 2013, pp. 134-159. Ciudad Juárez, México: Instituto de Ciencias Sociales y Administración.
- Heise, Lori L. (1998), "Violence Against Women: An Integrated, Ecological Framework". *Violence Against Women* 1998; 4; 262.
- Lauretis, Teresa de (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. BOE núm. 313, de 29 de diciembre de 2004.
- Primo de Rivera, José Antonio (1935), "Lo femenino y la Falange", discurso pronunciado en Don Benito el 28 de abril de 1935, *Obras completas*, Madrid.

142-144.

*Santa Biblia, antiguo y nuevo testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), Salt Lake City: La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.

Yuval-Davis, Nira (1997), *Gender & Nation*. Londres: Sage Publications.

### **PUBLICACIONES PERIÓDICAS, REVISTAS, WEBES Y SIMILARES: (**

Bourdieu, Pierre (1990), "La domination masculine", *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 84, septiembre 1990. Masculin/féminin-2: 2-31. Recuperado de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1990\\_num\\_84\\_1\\_2947](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1990_num_84_1_2947). Consultado el: 26/12/2014]

Fernández Sirvent, Rafael (2000), "Influencias del "neorrealismo" italiano en el cine social español de los cincuenta. "Surcos" (1951) como instrumento didáctico para el estudio del régimen franquista", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5r5>. Consultado el: 19/12/2014.